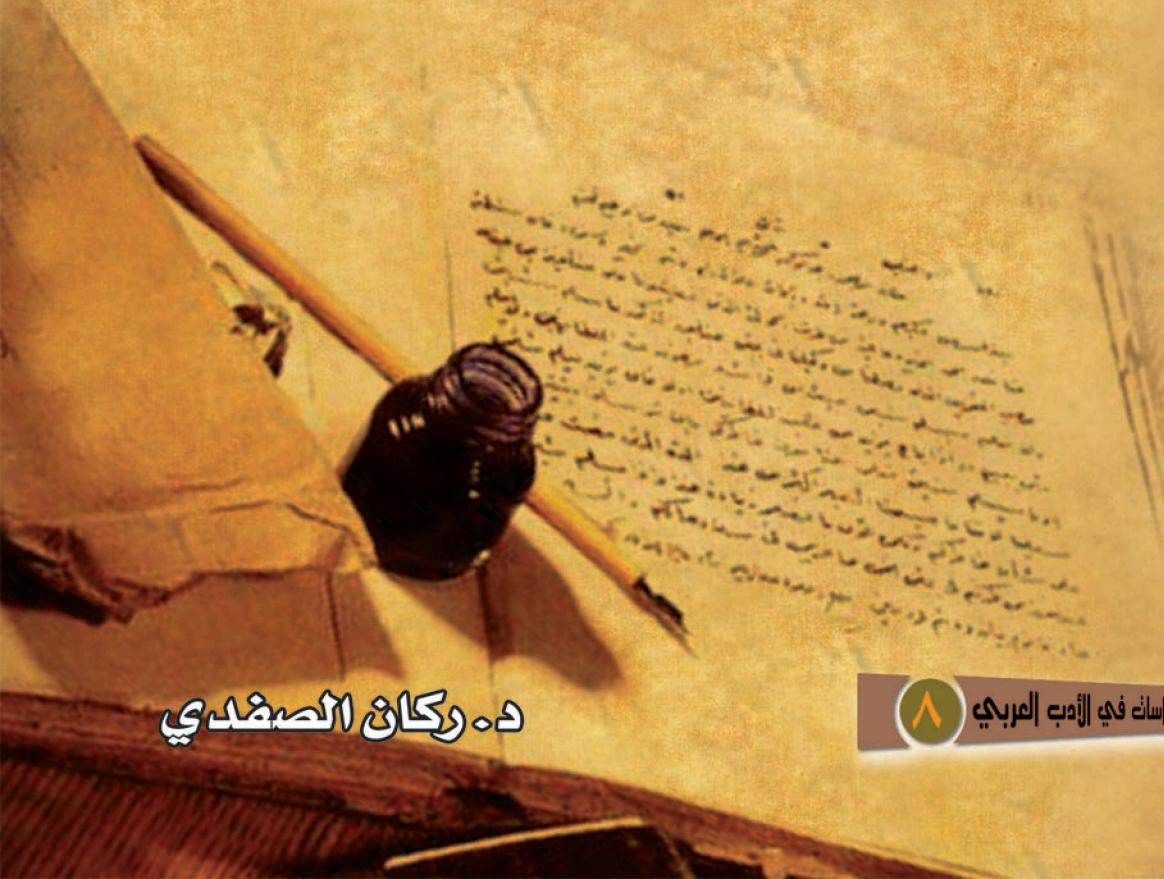


وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com

الفن الفصحي في التراث العربي

حتى مطلع القرن الخامس الهجري



د. ركان الصفدي





الفن القصصي في النثر العربي
حتى مطلع القرن الخامس الهجري

دراسات في الأدب العربي

«٨»

المقدمة

(١)

القصة هي الفن الأقرب إلى الحياة، لأن حياة الإنسان هي بصورة من الصور قصة يكتبها الزمن، وكذلك هي حياة المجتمعات وتاريخها، سلسلة لا نهائية من القصص، فليس عجيباً أن يهتم الإنسان منذ القدم بهذا الفن الذي ولد معه ونمى بنائه. ولم يكن العرب بمنأى عن هذا الفن، فقد تركوا لنا تراثاً ضخماً استعصى على الفناء، على الرغم من عوادي الزمن التي نالت من تراثنا الأدبي وأعملت فيه معاولها، إذ لم تترك أمة كما تركت العرب في تراثهم الأدبي والعلمي، ولم يسل نهر بحبر الكتب كما سالت أنهارهم، ومع ذلك فقد بقي الكثير من نفائس الكتب التي رسمت صورة الحضارة العربية الإسلامية الزاهية. وقد بقي لنا من الفن القصصي العربي الكثير، وهو على الرغم من أهميته وفرادته لم يذل الاهتمام المناسب، فقد سادت مقولات غير صحيحة عن هذا التراث جعلت منه تراثاً مهمساً، وهو ما يدعو إلى الاستغراب الشديد، فهل يعقل ألا تهتم أمة "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" و"رسالة الغفران" و"المقامات" و"سيرة عترة" و"سيف بن ذي يزن" وسوها من الأعمال القصصية الخالدة بهذا الفن الذي وجد سبيلاً إلى أداب الأمم كلها، ومع ذلك بقي غريباً بين أهل؟

والأغرب من ذلك أن ينفق علماء الغرب سواد الليلالي في دراسة هذه الأعمال وإشباعها بحثاً وتحقيقاً وتأويلاً، ونحن مازلنا ننظر إليها شرعاً ونرميها في عتمة المكتبات بين الكتب الرخيصة لتتزوي في هامش من الظل والسكون. كان علينا أن ننتظر جهود المستشرقين لتكشف لنا أهمية هذه الأعمال، وتلتفت أنظارنا إلى كنوز غنية بين أيدينا ونحن عنها غافلون.

نظر الباحثون الأجانب إلى السرد العربي نظرة إعجاب شديد، وأشاروا إلى أهميته في نشوء الرواية الغربية، فهذا أرنست رينان يقول: "من المسلم به

عموماً أن أوروبا استوردت من العالم الإسلامي قصصه وروياته وحكمه وأمثاله، وهذا ماكيال (١٩١١) يقول: "إذا كانت أوروبا مدينة بدينها إلى اليهودية، فهي كذلك مدينة بأدبها الروائي إلى العرب"، ويقول تودوروف (١٩٨١): "فن الرواية الحديث يعود إلى أصل عربي"^(١).

وكانت الأندلس هي النافذة التي هبت منها رياح الفن القصصي على أوروبا التي استمدت الكثير من عناصر نهضتها من الحضارة العربية الإسلامية، وهو أمر طبيعي ولاسيما بعد احتلال الأوروبيين بالعرب في الحروب الصليبية وعن طريق الأندلس الأوروبي، فنقرأ في كتاب "في تاريخ إسبانيا الإسلامية" لمونتغمري وات إشارة واضحة إلى أثر القصص العربي في نشوء الرواية الإسبانية، وهي الأم الشرعية للرواية الأوروبية، ونورد الفقرة حرفيأً لأهميتها، إذ يقول بيير كاكيا الذي كتب فصلاً في الأدب في كتاب وات: "يدين الأدب القصصي الإسباني، بصفة خاصة، بكثير من زخمه الأول، لترجمات مبكرة لثلاثة مؤلفات شرقية وصلته، على الأقل جزئياً، عبر اللغة العربية. وقد كان أولها كتاب "كليلة ودمنة" أيضاً الذي ترجم عن العربية بأمر من ألفونسو العاشر قربة القرن الثالث عشر. أما الكتابان الآخرين، فهما كتاب السندياد، المعروف بكتاب "سندياد نامه"، وهو مجموعة من القصص من أصل هندي ترجمت عام ١٢٥٣، بعنوان "مكايد النساء وحيلهن"، وقصة "أبرلعام وبيواصف" التي نشأت عن قصة حياة بوذا فيما بعد"^(٢). ويدرك الباحث نفسه أن ألفونسو بدو جمع ثالثين قصة عربية وترجمها إلى اللاتينية، ونشرها بعنوان "أدب الكتاب"، ترددت أصداؤها في كتابي "دون كيخوتي" و"الديكاميرون"^(٣). وإذا علمنا أن "دون كيخوتي" لسرفانتس هي فاتحة الرواية

(١) النجار (محمد رجب)، التراث القصصي في الأدب العربي، المجلد الأول، ط ١، دار السلاسل، الكويت: ١٩٩٥، ص ١٦.

(٢) وات (مونتغمري)، في تاريخ إسبانيا الإسلامية (مع فصل في الأدب بقلم بيير كاكيا)، ترجمة د. محمد رضا المصري، ط ١، شركة المطبوعات، بيروت: ١٩٩٤، ص ١٦٨.

(٣) المرجع السابق، ص ١٦٧.

الأوروبية الناضجة، وهي التي خلصتها من روایة الفروسيّة، أدركنا أهميّة القص العربي في نشوء الرواية العالميّة.

لا يمكن أن تتوقع أن ينشأ نقد قصصي في العصور القديمة فهو علم متاخر في العالم كله، فإن فن الرواية والقصة، مصطلاحاً فنياً، لم يتبلور قبل "دون كيخوتي" إذ كانت القصة مازالت فناً شعبياً رومانسياً يغلب عليه الطابع الشفوي. وقد برزت نظرتان إلى الأعمال السردية العربية، نظرة إيجابية إلى الأعمال الرسمية الراقية، ونظرة سلبية إلى الأعمال الشعبية، وفي كلتا النظرتين كانت الأسباب أدبية ونقية ودينية وحضارية وتاريخية واجتماعية، لعل أهمها كما يقول محمد رجب النجار "أن التراث القصصي هو تراث شفاهي، أو هو تراث العامة فاستعلى عليه الدرس الأدبي، وأنه تراث لا شكل له، فتجاهله الدرس النقي والبلاغي (بسبب أخطاء منهجية وسوسيولوجية) ومن ثم لم يواكبه تنظير نقي يدخله في نسيج الجماليات كالشعر والنشر غير القصصي. يضاف إلى ذلك: الموقف العدائى لفقهاء الدولة ورجال الحسبة وأمثالها، من هذه القصص ومن (أكاذيب القصاص) و(خرافات العوام) الذين طاولوا فتناولوا (المسكوت عنه) دينياً وسياسياً واجتماعياً في أكاذيبهم وخرافاتهم الرمزية..."^(٤).

أما في العصر الحديث فقد كان أول من أشار إلى الفن القصصي - فيما نعلم - جرجي زيدان حين نبه على أن الرواية فن له شأن عظيم في آداب اللغات الإفرنجية، يكاد يكون أهمها، وأما في العربية فإنه من أضعف فروع الأدب^(٥). ثم جاء بعد ذلك الرافعي الذي أفرد في كتابه "تاريخ الأدب العربي" فصلاً للقصاص، وطه حسين الذي تحدث في كتابه "في الشعر الجاهلي" عن القصص ومصادره وتوظيفه في السياسة، إلى أن نصل إلى أولى المحطات المهمة في دراسة الفن القصصي عند العرب في كتاب موسى سليمان "الأدب

(٤) النجار (محمد رجب)، التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو - سردية)، المجلد الأول، ط ١، دار السلاسل، الكويت: ١٩٩٥، ص ١.

(٥) زيدان (جرجي)، تاريخ آداب اللغة العربية، ج ٢، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت: ١٩٨٣، ص ٦٠٢.

القصصي عند العرب" الذي درس فيه القصص العربي الموضع أو العربي الصميم والقصص الدخيل أو المنقول وأنواع كل منها، وهو أول كتاب شامل في هذا المجال، لخص فيه آراء من سبقه من النقاد العرب في أسباب إهمال العرب للفن القصصي بحسب آراء كل من محمود تيمور وأحمد حسن الزيات وجرجي زيدان وهي: قلة الأساطير، وأن ليس فوق الأدب العربي أدب، وأن العرب أهل بديهة وارتجال، وتحرج العرب المسلمين من ذكر الآلهة والأصنام^(٦). وكان تيمور قد نبه على أنه لا يجب أن نضع القصة الغربية مقاييسًا، فاللأدب العربي قصص ذو صبغة خاصة به، وإطار مرسوم له، وهو يصور نفسية المجتمع العربي وخلاله فلا يقصر في التصوير^(٧). وإلى ذلك ينحو د. حسني ناعسة حين يشير إلى أن عنصر القص موجود منذ القدم وإن اختلفت بعض معاييرها في عصرنا الحديث^(٨). وهي آراء تدلنا على المعاناة النقدية التي عانوها الباحثون العرب في محاولة إثبات أن هناك فناً قصصياً عند العرب، وهي معاناة لم يعد لها ما يسوغها بعد زوال حالة الاستلال التام للغرب، الذي أخذ منذ زمن ليس بالقصير يعيد إلى الأشكال السردية القديمة مكانتها في الإبداع الإنساني وفي مسيرة القصة الفنية، وحسيناً أن أهم المؤثرات في القصة العالمية كانت من جهة "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" وسوهاهما، وأن أول رواية أوروبية ولدت في الأندلس العربية وليس في مكان آخر، لكي نتعامل مع هذا الموضوع بإحساس غامر بالمشاركة في صنع هذا الفن الجميل على المستوى العالمي.

(٦) سليمان (موسى)، الأدب القصصي عند العرب: دراسة نقدية، ط ٥، دار الكتاب اللبناني = مكتبة المدرسة (بيروت): ١٩٨٣، ص ٢١-٢٢.

(٧) تيمور (محمود)، محاضرات في القصص في أدب العرب ماضيه وحاضرها، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالمية، ١٩٥٨، ص ٢٦.

(٨) الكتابة الفنية في مشرق الدولة الإسلامية في القرن الثالث الهجري، ط ١، دار الرسالة، بيروت: ١٩٧٨. ص ٢١٣.

وقد شهد العقدان الأخيران من القرن الماضي انطلاقة جديدة للدراسات العربية في السردية العربية، فكانت الجهود الكبيرة والمهمة لكل من عبد الفتاح كيليطو وسعيد الغانمي وسعيد يقطين وعبد الله إبراهيم وفاروق خورشيد ومحمد رجب النجار وعبد الملك مرتاض ومحمد القاضي وغيرهم، بله الدراسات المتخصصة في نوع معين من أنواع السردية كالمقامة والأسطورة وهي كثيرة جداً.

ومع ذلك فما زال الفن القصصي العربي القديم بحاجة إلى دراسات أكثر تضيء عتمته التي طالت، وتبرز مكانة الجمال فيه، وتستبط منه القواعد والأصول، لوصل ما انقطع من المسيرة الحافلة التي كانت فيها شهرزاد وعيسى بن هشام وجميع الرواية المفترضين ينسجون عوالمها القصصية ويستطون أحلامنا وأمالنا، ولاسيما والرواية الحديثة في العالم وفي الوطن العربي بدأت تفید من بعض أشكال السرد القديم، كما نلاحظ ذلك في أعمال كتاب أمريكا اللاتينية الكبار، مثل ماركيز وآمادو وكوبيلهו، وبعض كتاب الغرب، والكثير من الكتاب العرب مثل نجيب محفوظ، ولاسيما في "أولاد حارتنا"، وجمال الغيطاني في معظم أعماله، وجبرا إبراهيم جبرا في "السفينة"، وإيميل حبيبي في "سداسية الأيام الستة" و"خطية"، وهاني الراهن في "ألف ليلة وليلتان" و"رسمت خطأ في الرمال"، وغيرهم.

(٢)

تعددت مناهج البحث التي تناولت السردية ولعلها تعود إلى نوعين أو تيارين: السردية السانية التي تعنى بدراسة الخطاب السريدي في مستوى البنائي، والعلاقة التي تربط الرواذي بالمنت والمبني الحكائين (بارت، تودورووف، جينيت)، والسردية السيميوطيقة أو السيميوطيقة (السردية الدلالية) التي تعنى بسردية الخطاب القصصي من خلال دلالاته وكشف البنى العميقة من أجل تقييم قواعد وظيفية للسرد (بروب، كلود بريمون، غريماس)، وهناك من جمع بين هذين التيارين وعمل على دراسة الخطاب السريدي في مظاهره بصورة كلية (جاتمان،

برنس)^(٩). وهكذا أصبح علم السردية Narratology ببحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومرؤي ومرؤي له، فهي العلم الذي يعني بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناءً ودلالة^(١٠).

ويحيل البحث إلى الجمع بين التيارين مع مراعاة الخصوصية العربية الإسلامية التي تركت آثاراً كبيرة في مضمون القصة العربية وشكلها وبنائها، وهي خصوصية ستظهر في تضاعيف البحث، ولا سيما عملية الانتقال من المرحلة الشفوية إلى المرحلة الكتابية، وأثر القرآن الكريم والسيرة النبوية والشعر العربي في تحديد أنماط القصة العربية القديمة وأبنيتها، وهي ما سماها د. عبد الله إبراهيم بالوجهات الخارجية للسرد العربي في الباب الأول من كتابه، مغفلًا مع ذلك أثر الشعر في تكوين بنية النص السردي العربي، وهو أثر لم يكن تربينياً كما سنرى. أما سعيد يقطين فقد جعل لجناس الكلام العربي ثلاثة هي: الخبر والحديث والشعر^(١١)، وهو الثالث الذي تخلق منه السرد العربي.

وعند التصدي لهذا الموضوع الكبير يعني الباحث صعوبات جمة، لا في كونه موضوعاً حديثاً ليس له نظرية نقدية قديمة واضحة ومتکاملة فحسب، وإنما في كون النظريات الحديثة لا يقر لها قرار في هذا العصر المتسرع والمتدفق بالعلم، وفي أن الكثير من القواعد والقوانين وضعت لأشكال روائية حديثة أو أشكال أوروبية، باستثناء الخرافية والقصة الفلكلورية أو الشعبية، في حين أن هناك أشكالاً قصصية عربية تخرج عن هذه التقسيمات خروجاً كلياً أو جزئياً، مثل المقامة والقصة الصوفية المتأخرة والقصة الفلسفية، ولا يجدي قسرها وتطويعها لقوانين السردية الحالية، فإن كانت الرواية الأوروبية انبثقت مع "دون كيختو" أو من أشكال الأساطير

(٩) النجار (محمد رجب)، التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٦. وكذلك: إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء: ١٩٩٢، ص ١٠.

(١٠) إبراهيم (عبد الله)، مرجع سابق، ص ٩.

(١١) يقطين (سعید)، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء: ١٩٩٧، ص ١٠.

والملامح، ولاسيما الرومانسية منها، فإن القصة العربية القديمة تخلت من أشكال جنинية متعددة، كان لخصوصية اللغة العربية وجمالياتها الفنية أثر فيها، وتعني بها جماليات الشعر واللهجة القرآنية، بالإضافة إلى الوضعية التاريخية الاجتماعية التي تحكمت في سيرورتها الفنية. ولذلك كان اختيارنا للمرحلة التي تنتهي عند مطلع القرن الخامس للهجرة، مولين الاهتمام لقرنين الثالث والرابع اللذين استقرت فيهما الأشكال القصصية العربية في العصور الوسطى.

فإذا كانت هذه هي أهمية البحث، وهذه هي جهود الباحثين العرب في دراسة السرديةات العربية، فما مسوغات هذا البحث، وهل يمكن أن يضيف جديداً إلى ما سبقه من البحث؟

إن البحث السابقة كانت ذات فضل لا ينكر في التاريخ لظاهره القص عند العرب، ولا نظن أننا سنضيف جديداً في هذا المجال، ولذلك لم يكن في نيتنا التاريخ إلا في ما يخدم هدف البحث ويرتبط بالظواهر الفنية التي ندرسها، ومتابعة تطورات الفن القصصي في مهادها التاريخي، ورصد العوامل المؤثرة في هذا التطور. ومن جهة أخرى، فإن الدراسات الفنية والنقدية مازالت مشرعة النوافذ على أداء لا نهاية، فهي على الرغم من توظيفها للمناهج الحديثة في علم السرديةات، إلا أنها - في اعتقادنا - ظلت في كثير منها مرتهنة ارتهاناً مدرسيأً لها، فكانت تطبيقات تلك المنهج أكثر منها دراسة لظاهرة القصصية العربية، إضافة إلى أنها ظلت منعزلة عن القارئ العام لتعقيداتها المبالغ فيها وغير المسوغة. ولذلك حاولنا في هذا البحث دراسة الفن القصصي العربي القديم واستباط قوانينه الداخلية، وكشف طرائق السرد فيه بغير قليل من الحرية، وبكثير من التبسيط، لعلنا نتوصل من خلال البحث إلى ملامح أصيلة للفن القصصي العربي ونكشف عن فعاليته الإبداعية، إذ إن دراسة التراث من أجل الحاضر والمستقبل هي الهدف الأسماى في نظرنا، لا أن ننظر إليه نظرتنا إلى مومياء محنطة، ولاسيما إذا كان في هذا التراث عناصر بقاء كثيرة، يرود لنا أن نسميتها (عناصر التقدم) أو عناصر التحول كما يسميتها أدونيس، فهي تتحول إلى الأمام وتقدم المجتمع والفكر والفن، وما أكثرها

في تراثنا! فلعله يغيب عنibal أن الفن القصصي هو أكثر أنواع النثر العربي القديم تلبية لحاجاتنا المعاصرة والمستقبلية، لأن القصة فن خالد لا يفقد قيمته بتقادم الأزمان ومر الدهور.

(٣)

ركز البحث على القرنين الثالث والرابع ومطلع القرن الخامس للهجرة لأن هذه المرحلة حملة مهمة من حلقات النثر العربي العباسي - الأندلسي، نضجت فيها الأشكال القصصية وتخلقت فيها أشكال جديدة، وبالطبع لا يمكن وضع الظواهر الأدبية على سرير بروكست المراحل الزمنية، فكان لا بد من إضافة إنجازات المعربي وابن شهيد الأندلسي إلى هذه المرحلة لأنهما عاشا في نهاية القرن الرابع وبداية الخامس، ولم يكن بإدعاهما في القرن الخامس منفصلاً عما سبق، فهو امتداد طبيعي لمؤلفاتهما في القرن الرابع ومؤلفات غيرهما.

وكان لا بد من تعريف المصطلحات، وما يدور حولها من مفردات لغوية ذات علاقة بالقص، وكانت المعجمات اللغوية نبراسنا في ذلك، على الرغم من أنها لا تقدم تاريخ المادة اللغوية وتطورها في السياق التاريخي الاجتماعي، وقد أرجأنا ذلك إلى تضاعيف البحث حيث رصدنا فيه استخدام هذه المصطلحات والتسميات مرتبطة بسياقها التاريخي، وهي محاولة محفوفة بالصعاب، فإن تعلق الأديب العربي بلغته جعله يتلذذ باستخدام ألفاظ يحييها من التراث القديم، ولا سيما في العصر العباسي الثاني حين تبارى الكتاب والأدباء في إبراز معرفتهم وتجذرهم في اللغة، ولكن رصدنا شيوع مصطلح دون آخر في مرحلة من المراحل، كشروع مصطلح (الحكاية)، ومصطلح (القصة)، بعد أن زحرحا مصطلح (الخبر) و(الحديث)، وكذلك مصطلح (النادرة)، والتطورات التي اعتبرت بعض المصطلحات مثل (المثل) و(ال الحديث)، إذ كانت هذه المصطلحات متحركة بحسب الشروط التاريخية الاجتماعية التي أحاطت بالفن القصصي.

وكان الباب الأول (الفن القصصي من الشفوية إلى الكتابية) في فصلين، الأول (القصة الشفوية من الجاهلية حتى عصر التدوين) رصدنا فيه الظاهرة الشفوية في القص، وأنواع القصص في الجاهلية وفي الإسلام وأثر القرآن

ال الكريم والسير النبوية في تأصيل ظاهرة القص، لنصل إلى سمات عامة للقصة الشفوية، وقد اضطررنا إلى ذلك أن الكثير من العناصر الشفوية بقيت لها آثار في القص العباسي وبنيته. وفي الفصل الثاني (القصة الكتابية حتى القرن الثالث الهجري) رصدنا حركة التدوين واستقرار النص الشفوي، وحركة الترجمة والتأليف، وأنواع القصص المدونة في هذه المرحلة.

أما الباب الثاني (الفن القصصي في العصر العباسي والأندلسي حتى مطلع القرن الخامس للهجرة) فقد تألف من فصلين: فصل بعنوان (المؤثرات الخارجية في القصة) بحثاً فيه المؤثرات الخارجية في السرد العباسي، من أوضاع سياسية ترددت أصواتها في القصة العباسية، وظواهر اجتماعية وثقافية أسهمت لا في التأثير في القصة العباسية فحسب، بل في خلق بعض عناصرها وتطويرها. مثل ظواهر السمر والمجالس الأدبية واللهو والجواري والزهد والقصاص والكدية والتطفيل والخصوصية والعيارة. وفصل ثان في (الأنواع القصصية) فلأم البحث بالقصة الدينية والتاريخية، والقصة الواقعية، والقصة الرمزية، والمقاومة، والقصة الفلسفية والنقدية، والقصة الشعبية. وفي هذه الفصول بحثنا دلالات هذه القصص الاجتماعية والفكرية، وتلمسنا أصوات العصر فيها.

ثم كان الباب الثالث (الشكل الفني للقصة) في ثلاثة فصول، الأول (من الخبر والمثل إلى القصة الفنية) تابعنا فيه مسيرة القصة من شكلها الجنيني (الخبر القصصي) إلى المؤثرات اللغوية والأدبية في تطور الخبر إلى شكل القصة الفنية ذات الخصوصية العربية. أما الفصل الثاني (الأشكال القصصية) فقد قدمنا فيه أنموذجات من الأشكال العامة للقصة العباسية، وهي: النادرة، والقصة المشهدية، والقصة الإطارية، والقصة المسلسلة، وقد قمنا بإضاءة كل نوع من هذه القصص وربطه ببنية الخبر الأساسية السابقة له.

أما الفصل الثالث (بنية القصة) فقد طبقنا فيه مقولات علم السرد، ولاسيما مقولات جينيت، على القصة العباسية، فدرسنا: السرد، والخطاب السريدي، والسارد / الرواية، والمؤلف الضمني، والمسرود له / المخاطب السريدي، والشخصية الحكائية، والزمن، والفضاء الحكائي، دون أن نغفل خصوصية بعض الطواهر والعناصر العربية، كاستخدام الشعر عنصراً أساسياً في السرد، واستخدام

السجع في لغة السرد، وهمما ظاهرتان عربستان ولدنا مع فن الخبر نفسه، وكذلك استخدام فعالية المنام عنصراً مهماً في الحدث السردي.

وكانت (الخاتمة) وعاء انصبت فيه نتائج الدراسة وأهدافه، لخصت مضمون البحث وأجملت مرآميه.

إنها محاولة متواضعة لاختراق عالم السردية العربية الراهن، وجهد صادق وإن اعتراه القصور.

* * *

الباب الأول

الفن القصصي العربي من الشفوية إلى الكتابية

الفصل الأول

القصة الشفوية من الجاهلية حتى عصر التدوين

تمر الأمم جمِيعاً بطورين من الثقافة، الثقافة الشفوية والثقافة الكتابية، وكل منها سماته وخصائصه التي تترك أثراً في أنماط الإبداع الإنساني، وما يهمنا هنا أثر ذلك في الفن القصصي. ولعل العرب كانوا أكثر الأمم معاونة لفعاليات الثقافة الشفوية، لما تطلبه الدين الإسلامي من حفظ للقرآن الكريم ورواية وجمع للحديث النبوى، بله استمرار رواية الشعر والأخبار، واستمرار ظاهرة الأسواق الموسمية، مثل سوق عكاظ في الجاهلية وسوق المربد في الإسلام، والسمر والمجالس الأدبية في بلاطات الخلفاء والأمراء والقادة.

والطريف أن العرب ظلوا متمسكين بالشفوية حتى في العلوم، إذ لم يكن العلم عندهم (ما وعى القمطر)، أي في الكتب، وإنما كان العلم في رأيهم (ما وعاه الصدر)، أي في السمع والحفظ - كما يقول شاعرهم^(١) - وهي نزعة محافظة ظلت سائدة زمناً طويلاً، وكان بعضهم يوصي بعدمأخذ العلم عن

(١) قال الشاعر:

ليس بعلم ما يعي القمطر ما العلم إلا ما وعاه الصدر

والقمطر: وعاء تصان فيه الكتب، وجمعه: قماطر (سان العرب: مادة "قمطر"). ويقول ابن الأثير: "ولما نصبت نفسى للخوض فى علم البيان، ورمت أن أكون معدوداً من علمائه، علمت أن هذه الدرجة لا تتأل إلا بنقل ما فى الكتب إلى الصدور، والاكتفاء بالمحفوظ عن المسطور:

ليس بعلم ما حوى القمطر...". المثل السائر، ج ٢، ص ٣٤٨.

الصحي^(٢). ويعود ذلك إلى أن الثقافة الشفوية عند الشعوب تعلق من شأن الخطابة والكلمة المنطقية معنى وأثراً نفسياً، ولذلك كان هذا الموقف سائداً عند الإغريق أنفسهم وهم أمة الفلسفة والمحاورات والمجادلات المنطقية، فقد كان أفالاطون يرى أن الكتابة غير إنسانية وأنها تدمر الذاكرة^(٣).

يرجع الفضل إلى ميلمان باري وألبرت لورد وتلاميذهما في إرساء دعائم النظرية الشفوية^(٤)، وهي نظرية تساعدننا على فهم الكثير من قضايا الأدب الجاهلي والإسلامي، وقد أثبتت البحوث العلمية التي قام بها العلماء المختصون بالثقافة الشفوية أنماطاً وأساليب وطبيعة تجعل من الحكم على الثقافة الشفوية على أساس مستمد من الثقافة الكتابية أمراً فيه الكثير من التعسف والشطط.

إن الثقافة الشفوية الأولية - كما يسميها والتر. ج . أونج - تعتمد على أساس خاصة تحفظها من الاندثار، ولكنها لا تجعلها ثابتة جامدة حرفية، فهي في حالة إنتاج دائم، وفعالية متتجدة، تتحول حول مفهوم "الصيغة" التي يعرفها ميلمان باري بأنها "مجموعة من الكلمات مستخدمة بانتظام تحت الشروط الوزنية نفسها لتعبير عن فكرة جوهرية بعينها"^(٥)، وينسحب هذا المفهوم - كما يرى أونج - على أنماط الفكر والتعبير الشفوية كلها^(٦). وهي وسيلة للتذكر والحفظ لأن الثقافة الشفوية تعتمد على الصوت (ثقافة الأذن)، ويكون التذكر بوسائل متعددة مثل: السجع والتكرار والتجانس والصيغ

(٢) الجمحي (محمد بن سلام)، طبقات فحول الشعراء، تج: محمود محمد شاكر، دار المدى، جدة (د. ت)، ص ٤.

(٣) والتر. ج. أونج، الشفافية والكتابية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت: ١٩٩٤، ص ١٥١ - ١٦١. ينظر أيضاً حول مظاهر المقاومة التي تبديها كل ثقافة شفوية في طور انتقالها إلى ثقافة كتابية: طرابيشي (جورج)، إشكاليات العقل العربي، ط ٢، دار الساقى، بيروت: ٢٠٠٢، ص ٣٠.

(٤) نفسه، ص ١٥ (مقدمة المترجم).

(٥) نفسه، ص ٨٠.

(٦) نفسه، ص ٨٢.

والوحدات الموضوعية الثابتة والأمثال^(٧). كذلك يحدد أونج سمات أخرى، مثل: عطف الجمل بدلًا من تداخلها، والأسلوب التجميعي في مقابل الأسلوب التحليلي، والأسلوب الإطنابي، والأسلوب المحافظ أو التقليدي، والقرب من عالم الحياة الإنسانية، ولهجة المخاصمة، والميل إلى المشاركة الوجدانية في مقابل الحياد الموضوعي، والتوازن (ويقصد بها الارتباط بالحاضر الراهن)، والموقفية (البعيدة عن التجريدية)^(٨).

ومن السهل تطبيق جميع هذه الخصائص على الأدب الجاهلي، لنعيد النظر في قضايا كثيرة حول "نظيرية انتقال الشعر الجاهلي"، وحول الرواسم الثابتة في القصيدة الجاهلية، واختلاف الروايات، وتشابه الموضوعات وغيرها من أمور انشغل بها النقد العربي. ولذلك علينا أن نعامل المرويات الجاهلية على أساس جديد يعتمد على عدم الخلط بين الكتابي والشفوي فيها، فهذه المرويات التي حفظتها لنا كتب الأدب هي متون كتابية بلا شك، ولكنها في الأصل كانت ضمن النسيج الثقافي الشفوي الجاهلي، بقي فيها روحها وطابعها العام، فلا يمكن نفيها تماماً، كذلك لا يمكن الاعتماد على نصوصها اللغوية تماماً، فنحن نقاربها جوهراً لا عرضاً، فهي بلا شك أصابها التغيير، مثل أي ثقافة شفوية، غير أنها تحافظ مع ذلك على هويتها، بحسب نظرية ميلمان باري. وما يهمنا هنا أن القصة الجاهلية، التي هي جزء من هذه الثقافة الشفوية، كانت موجودة وانتقلت عبر الرواية إلى أقلام الكتاب فيما بعد، لتنستقر متوناً كتابية، لا تخلو طبعاً من علامات شفويتها، فلنتبين الآن أنواعها وشئونها.

أولاً: القصة في العصر الجاهلي:

بادئ ذي بدء علينا أن ننطلق من نافذة اللغة إلى فضاء الدلالة، لنام بمعاني القص وتطوره، فإن تطور معنى (قص) من الدلالة المادية إلى الدلالة المعنوية يبين الرحلة التي قطعها هذا المصطلح من غابر الزمان إلى أن أصبح مصطلحاً فنياً ذا دلالة خاصة.

(٧) نفسه، ٩٤.

(٨) نفسه، ص ٩٧ - ١١٥.

فأصل القص (القطع)، ومنه قص الشعر والظفر وغيره، ثم تطور المعنى إلى (قص الأثر واقصه) بمعنى: تتبعه، يقال: قصصت الشيء، إذا تبعت أثره شيئاً بعد شيء، وكأن من يقص الأثر يقطع الأرض قطعة، أي على مراحل، وتطورت الدلالة مرة أخرى إلى (قص الخبر قصاً وقصصاً) بمعنى: أعلمه وأورده. و(القصص): الخبر المقصوص، و(القصص): جمع قصة، الأمر، والتي تكتب. و(القاص): الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتبع معانيها وألفاظها. و(قصصت الكلام): حفظه^(٩).

فالقصة إذاً تعني الخبر الذي يتتألف من أحداث يتبعها القاص بالألفاظ والمعاني، ويوردها على مسامع الناس فيحفظونها، وقد تكتب أيضاً. فلنقص أثر هذا الفن الإنساني الجميل منذ العصر الجاهلي.

كان العصر الجاهلي حافلاً بالأحداث الخارجية والداخلية، فقد كان العرب ينحصرون بين إمبراطوريتين تدور بينهما الصراعات والحروب، وكان العرب في كثير من الأحيان وقوداً لحروبهما، إذ كان المناذرة حلفاء الفرس والغساسنة حلفاء الروم، ووصل الصراع إلى اليمن، فقد تعاوره حلفاء الدولتين من اليمنيين. وكانت الحروب الداخلية تدور رحاها في كل بقعة من الأرض العربية، وكل ذلك كان يخلف وراءه أخباراً وقصصاً عن البطولات والفرسان والمؤامرات والدسائس والمعامرات يتناقلها الركبان ويتسامر بها الناس في مجالسهم، ولنا أن نتصور ما كان يضاف إليها في اتساعها الزمانى والمكاني من قصص عاطفي واجتماعي وأساطير وخرافات، لتصبح مع الزمن قصصاً شعبياً فيه أفكار القوم وأحلامهم وذاكرتهم وتاريخهم وعاداتهم وتقاليد them وعقائدهم.

وإذا كنا لا نحفل بصياغة النصوص التي وصلت إلينا، على الرغم من حفظتها على كثير من سماتها الشفوية، فإننا نضن بمضمونها ودلائلها وشكلها العام ونمطها ونوعها، لأن من صاغها احتدى أنموذجاً مألوفاً ومعرفواً، وإلا كان نبا عن سمت البيئة وطبيعتها في مجتمع شديد المحافظة.

(٩) لسان العرب، والقاموس المحيط، مادة (قصص).

غير أننا لا ننكر احتمال وجود نصوص جاهلية كانت مكتوبة قبل عصر التدوين، ولاسيما إذا علمنا أن عدداً من أشهر الرواة والأخباريين كان على صلة ما بالحيرة أو اليمن، وهم مصريان عرفا الكتابة وشئونها، بله غيرهما من الحواضر؛ نذكر على سبيل المثال كعب الأحبار وو وهب بن منبه وعبيد بن شريعة الجرهمي وحماداً الرواوية وسواهم، وقد أشار القدماء إلى هذا الأمر، فقد ذكر الطبرى ذلك في تاريخه إذ قال^(١): "وكان أمر آل نصر بن ربيعة ومن كان من ولادة ملوك الفرس وعمالهم على ثغر العرب الذين هم ببادية العراق عند أهل الحيرة متعلماً مثبتاً عندهم في كنائسهم وأسفارهم. وقد حدثت عن هشام بن محمد الكلبى أنه قال: إني كنت أستخرج أخبار العرب وأنساب آل نصر بن ربيعة، وبمبالغ أعمار من عمل منهم لآل كسرى وتاريخ سنיהם من بيع الحيرة، وفيها ملتهم وأمورهم كلها". وهذه الإشارة المهمة والمنطقية تدل على أن هناك مدونات في الحواضر، وهو أمر طبيعي، لأن الكتابة لازمة وضرورية للملوك والكنائس، ولكن لا بد منأخذ الأمور التالية في الحسبان: أننا لا نستطيع التثبت من أن هذه المدونات كانت بالعربية أو السريانية، فمن المعروف أن اللغة الكتابية السائدة في ذلك الزمان كانت السريانية، والخط السائد هو الخط السطرنجيلي، وأن الخط العربي تطور من عدة خطوط أهمها الخط الأنباري والحريري، وأن ابن الكلبى ربما يكون عارفاً للغتين – وهذا ما نرجحه - فقبيلة كلب التي كانت في بادية الشام كانت تعيش في البيئة اللغوية السريانية وهي بيئه تمتد إلى ما وراء العراق، مع احتمال أن يكون قول ابن الكلبى من باب التفاخر والتلليس لتعطية نحله الأخبار والأشعار، فقد كان متھماً مع حماد الرواوية.

(١) الطبرى، تاريخ الرسل والملوك، ج ١، ص ٣٦٩ - ٣٧٠. يجدر بنا أن نشير إلى الكتابات النبطية والثمودية التي ما زالت آثارها موجودة في مناطق متفرقة من الجزيرة العربية، وهي تدل على أن الكتابة كانت معروفة عند العرب القدماء، وقد نقلها وصورها الباحث السعودى سليمان بن عبد الرحمن الذيب فى كتابيه المهمين: "نقوش جبل أم الجزايد النبطية"، "نقوش ثمودية من سكاكا (قاع فريحة، والطوير، والقدير)"، والكتابان من مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض: ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠٢ م.

و عند الرجوع إلى الشعر الجاهلي نجد كثيراً من الإشارات تدل على معرفة العرب الكتابة، وإن لم تكن شائعة بينهم، فكثيراً ما شبه الشعراء الطلل الدارس باثار الكتابة في الرق، من ذلك قول المرقس الأكبر^(١١):

الدار قفر والرسوم كما	رقش في ظهر الأديم قلم
هل عرفت الدار عن أحقاب	وقول عمرو بن قميئه ^(١٢) :
أكب عليه كاتب بدواته	وقول سلامة بن جندل ^(١٣) :
أنت حجج بعدي عليها فأصبحت	وقول امرئ القيس ^(١٤) :
لمن طلل أبصرته فشجاني	وقوله ^(١٥) :

إلى غير ذلك من الشواهد الشعرية التي أحصينا منها ما يزيد على ثلاثين بيتاً، وتشير تلك الشواهد إلى أن الحضر من اليهود والنصارى هم الذين كانوا يعرفون الكتابة في المقام الأول، ولعل تشبيه الطلل المحيل بالكتابة دليل جهل بالكتابة أكثر منه دليل معرفة بها، لأنهم لم يروا منها إلا الغموض والإبهام والعجمة.

(١١) المفضليات، ص ٢٣٧.

(١٢) ديوان عمرو بن قميئه، تتح: حسن كامل الصيرفي، ط ٢، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة: ١٩٩٧، ص ٨١.

(١٣) ديوان سلامة بن جندل (صنعة محمد بن الحسن الأحوال)، تتح: د. فخر الدين قباوة، ط ٢، دار الكتب العلمية، بيروت: ١٩٨٧، ص ١٥٤.

(١٤) ديوان امرئ القيس، تتح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٤، دار المعارف، د. ت، ص ٨٩.

(١٥) المصدر نفسه، ص ٨٥.

ويرى بعضهم أن جميع ما وصل من نثر الجاهلية إنما هو موضوع أو مؤلف أو أعيدت صياغته، فهذا الدكتور شوقي ضيف يعبر عن رأي نلمح فيه ظللاً لنظرية الشك التي جاء بها طه حسين إلى الثقافة العربية فيقول^(١٦): "ويتبينغى ألا نعلق أهمية تاريخية أو أدبية على هذا القصص، فإن الرواية حرفوا فيه كثيراً قبل أن يأخذ شكله النهائي عند أبي عبيدة وغيره من مؤلفي العصر العباسي"، وهو يمثل الموقف الرسمي الذي ظل سائداً حتى زمن قريب من السرديةات العربية التي تجنب إلى الخيال والغرائبية ولاسيما السيرة الشعبية والإسرائيليات والأخبار الملفقة، التي هي إن فقدت مصادفيتها التاريخية أو الواقعية فإنها امتلكت أبرز عناصر الفن وهو (الخيال).

إن الأمر لا يعود الحكم على تراث شفوي بمعيار الثقافة الكتابية، وهو حكم يجافي الحقيقة الموضوعية، ونتفق مع رأي د. علي عبد الحليم محمود في أن القصة الجاهلية بقيت معتمدة على الرواية الشفوية فحسب، وأنها فقدت أغلب ألفاظها وكلماتها، ولم يبق منها إلا المحتوى والمضمون^(١٧).

وعلى فرض وجود مدونات قديمة في الحيرة أو اليمن أو في بلاد الغساسنة أخذ منها الرواية (وهو أمر غير مستبعد)، فإن ما انتشر من التراث الأدبي كان بطريقة الرواية الشفوية، على الأقل في مرحلة ما قبل التدوين، وهو ما يجعل هذا التراث يخضع لتقنيّة الشفوية المعتادة، وهذا أمر طبيعي وموضوعي ولا يغير من جوهر القصة الجاهلية الشفوية، ولا يؤدي إلى إنكارها.

وفي المقابل نرى د. ناصر الدين الأسد يؤمن بأن للعرب في الجاهلية أدباً منظوماً ومنثوراً يتعين الإقرار بوجوده، لأنه لا تخلو أمّة من الأمم من وجود ذلك، ولا يجد انقطاع السند عند الرواية الإسلاميين ما يضعف روایة الخبر^(١٨). أما فاروق خورشيد فيؤمن بأن الكتابة والتدوين لم يكونا مجهولين عند العرب في العصر الجاهلي، وينكر أن الذين دونوا أخبار الجاهليين في العصر العباسي قد اعتمدوا على ما حفظه الرواية وما تناقلوه، إذ ليس معقولاً

(١٦) الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف بمصر: ١٩٦٥، ص ١٦.

(١٧) القصة العربية في العصر الجاهلي، ص ٣٦٨ - ٣٦٩.

(١٨) مصادر الشعر الجاهلي، ص ٢٥٢، وكذلك: ص ٢٧٦ - ٢٧٧.

- كما يقول - وقد جاء الإسلام يجب ما قبله أن يظل الرواية على ترديدهم لتراثات العصر الجاهلي في حفظ وإتقان، وإنما المعمول أن أصحاب كتب تاريخ الأدب التي دونت في العصر العباسي استعاناً بهذه الكتب إما مباشرة كالميداني^(*) مثلاً، وإما عن طريق الرواية الدين احتفظوا عذهم بالمراتجع للأدب الجاهلي يرجعون إليها ويررون منها كهشام بن محمد الكلبي مثلاً... فقد يكون من المعمول - كما يقول - أن ينقل الراوي قصيدة شعر، أما أحداث تاريخ وحكاية حياة وهذه تحتاج إلى تدوين في نقلها^(١٩). فخورشيد ينطلق أيضاً من افتراض حرفيّة النصوص المنقوله عن الجاهليين، وهو ما لا يمكن أن ينطبق على الشعر فكيف بالنشر، ونحن نجد الخبر نفسه يتعدد في الكتب التراثية بأشكال مختلفة من الناحية النصية، وهذا يدل على أنها ليست منقوله حرفيّاً، ولا منقوله عن نص ثابت.

فالقصة الجاهلية كانت قصة شفوية رويت على الألسنة، وكانت تتعرض للتحريف والتغيير حتى في زمنها، مثل أي فعالية شفوية، ولكنها حافظت على مضمونها العام وعلى (ثيماتها) الخاصة وبعض صيغها اللغوية المميزة كما في أساطيرها وأمثالها والكثير من أخبارها، فإذا كانت القصة جاهلية فكرةً وأحداثاً وشخصيات، فإن السرد فيها كان كتابياً متأخراً حاول المحافظة على الروح الجاهلي إلى حد كبير.

ولا بد من الإشارة إلى أثر الحيرة في القصة الجاهلية، فقد كانت عاصمة المناذرة المطلة على بادية العرب مهوى أفئدة الشعراء والساسة، يقصدون فيها بلاط المناذرة، ينالون عندهم العطايا ويعالجون لديهم شؤونهم، حتى لقد غدت الحيرة أشبه بالعاصمة الثقافية، فيها يشتهر الأعلام وينبع صيتها، وهي البوابة التي عبرت منها الثقافة الأجنبية ولاسيما الفارسية والثقافة العراقية المحلية إلى المنطقة العربية.

(*) لعله يزيد (المدائني) الأخباري المعروف، فالميداني متاخر .

(١٩) في الرواية العربية - عصر التجميع، ط ٣، ١٩٧٩، ص ٤٠ - ٤١ .

وقد أشارت وديعة طه نجم إلى أن الحيرة كانت مصدراً مهماً يمد الرواية بالقصص الذي تختلط فيه الأحداث التاريخية بالأحداث الخيالية وتتصل به الكائنات العجيبة بالإنسان ويكون لها أثر في تقرير مصيره، فقصص المنذر بن النعمان وجذيمة الأبرش وعمرٌ بن عدي الذي استهواه الجن فتاه في الأرض... إلخ، هذه القصص أصبحت مضرب المثل عند الناس في سائر الأزمان والأجيال، وقد استغل فيها القصاص أحداثاً تاريخية معينة ليخلقوا فناً قصصياً سار على السن الناس^(٢٠).

وكان هناك مراكز أخرى ظهر تأثيرها لاحقاً، مثل بلاد الغساسنة في الشام التي كانت مقصد الشعراء أيضاً، كالنابغة الذهبياني وحسان بن ثابت وغيرهما، وهي بيئة غنية أيضاً بالموروث الأسطوري والديني، ولاسيما إذا عرفنا أن هناك قبائل كثيرة كانت على النصرانية دين الغساسنة، وكان احتكاك عرب الجزيرة بإخوتهم الشاميين دائماً وطبيعاً. ومثل اليمن التي كانت ينبوعاً ثرّاً للأساطير والحكايات التي شغلت مساحات واسعة من عالم السردية العربية، وكانت ملتقى لثقافات متعددة كالوثنية والمجوسية والمسيحية واليهودية، وقد اصطبغت جميعاً بالطبع المحلي، وكان اليمن المركز الذي جاء منه أهم مصدرين للقصص في العصر الإسلامي، وهب بن منبه وكتب الأحبار.

الأنواع القصصية في العصر الجاهلي:

يتصدر الشعر في الثقافة الشفوية، لأنه الفن الأقرب إلى الغناء والطقوس الدينية، والشعر الجاهلي كان ذاكرة الناس التي تسجل ما ثرّهم وبطولاتهم وشئون حياتهم بسرائهما وضرائهما، فليس غريباً أن يحفل بالكثير من العناصر القصصية التي تدخل في بنية القصيدة، بل نكاد نقول إن القصيدة الجاهلية هي قصة شعرية على العموم، ربما كان لطقس ديني سابق أثر في تشكيلها وتكوينها، فلو نظرنا إلى المنهج الذي ينظمها لوجدناه مبنياً على أساس سردية من وقوف على الأطلال هو أشبه بكاء قدرى في حضرة الزمن، أو غزل أشبه بابتهاج عشتاري، إلى وصف للرحلة وما فيها من مخاطر هي

(٢٠) القصص والقصاص في الأدب الإسلامي، ص ١٨.

أشبه بمعادل موضوعي لرحلة الإنسان في الحياة، ولاسيما في مشهد الثور الوحشي (اللحظة السردية الأهم في القصيدة)، إلى الموضوع الرئيسي الذي يرمي إليه الشاعر.

وكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى السرد عندما يتذكر أحبته، كما في ملقة أمرى القيس حينما يتذكر يوم دارة ججل وغير ذلك من محطاته الغرامية، وهو في ذلك يستخدم تقنيات السرد من وصف وحوار ولغة قصصية. وهناك قصائد كثيرة تصور المغامرات العاطفية أو البطولية، أو تسجل أحداثاً اجتماعية أو تاريخية بأسلوب قصصي، وهناك قصائد كانت شعراً قصصياً أو قصصاً شعرياً، مثل قصائد لأمية بن أبي الصلت نظم فيها أساطير مسيحية ويهودية، ومثل قصائد للشماخ الديباني والخطيبة والنابغة الديباني والأعشى وسواهم، ولكن القصة الشعرية كانت قصيرة لا تتعذر الأبيات أو العشرات القليلة.

أما القصص النثري فهو أكثر تعرضاً للتغيير لصعوبة نقله حرفيًا، ولكنه أثرى وأغنى وأقوى تعبيراً عن روح الجماعة من الشعر الذي يظل أسيراً في أغلب الأحيان للذاتية، ومن المعروف أن الكلمة المنطوقة كانت ذات أهمية خاصة في الثقافة الشفوية، شعراً ونثراً، ولم يكن الخطيب ليقل مكانة عن الشاعر، بل ربما فاقه أيضاً لأن الخطابة أداة من أدوات السيادة في المجتمع الجاهلي، وفي ظل هذه المكانة المرموقة للكلمة ترعرع القص الذي كان يعبر عنه بمصطلح "الحديث" الذي يتناقله الناس في مجالسهم.

وقد تنوّع القصص النثري الجاهلي، فهو عند أحمد أمين ثلاثة أنواع: أيام العرب، وهي تدور حول الواقع الحرية التي وقعت في الجاهلية بين القبائل أو بين بعض العرب وأمم أخرى، وأحاديث الهوى مثل قصة المنخل البشكري والمتجردة، وهناك نوع من قصص العرب أخذوه من أمم أخرى وصاغوه في قالب يتفق وذوقهم، كقصة شريك مع المنذر... فإن لهذه القصة أصلاً معروفاً. وكقصة أنه كان لرجل من ضبة في الجاهلية بنون سبعة، فخرجوا بأكلب لهم يقتضون، فألووا إلى غار فهوت عليهم صخرة فألت عليهم جميعاً... [إلى آخر

القصة، فإن لها شبهًا بقصة من المسيحية الأولى. وقد عرفت العرب في الجاهلية قصصاً كثيرة عن الفرس؛ وكانوا يروونها ويتسامرون بها^(٢١).

أما د. علي عبد الحليم محمود فيقسم القصص الجاهلي مقتفيًا أثر د. جواد علي في "المفصل" إلى الأقسام التالية^(٢٢):

- قصص الملوك: ملوك كندة - ملوك الحيرة - ملوك الغساسنة.

- قصص الأسفار والرحلات والحروب: رحلة غير كسرى إلى اليمن (المسماة في أيام العرب يوم الصفة) - فتكة البراض - قصة الأعشى - قصة أولاد نزار بن معن مع الأفعى بن الأفعى الجرهمي - رحلة أبي طالب إلى الشام وبشارة بحيرى له - نجي سواد بن قارب - قصة يوم بطن عاقل.

- قصص الأساطير: طسم وجديس - قصة عاد والرياح - قصة ثمود والناقة - قصة مصرع الزباء - بين علقة بن صفوان وشق من الجن - ربيبة الجان - أسطورة إساف ونائلة.

- قصص المجنون والخلاعة: قصة نديمي المنذر بن ماء السماء - قصة طرفة مع عمرو بن هند - قصة نديم جذيمة بن مالك بن فهم التتوخي - قصة تأبط شرًا مع امرأة من فهم - قصة المنخل والمتجربة - دارة ججل.

- قصص النوادر والفكاهات: قصة نعيمان مع أعرابي - قصة نعيمان مع سوبيط - قصة نعيمان مع مخرمة بن نوفل.

- القصص على ألسنة الحيوان (الخرافة): حكومة الضب بين الأرنب والثعلب - بين الضب والضفدع - بين الغراب والديك - الغراب يقاد العصفور - النعامة تطلب قرنين - بر الهدهد بأمه - حكمة الرخم حذر الحية. ويقوم هذا التقسيم على الموضوع، وهو لا يفصل القصص الوافد، بل يجعله خيطاً في النسيج القصصي العربي بعد أن ذاب في الذاكرة العربية.

(٢١) فجر الإسلام، ص ٦٦ - ٦٧.

(٢٢) توسيع الباحث في عرض محتوياتها في عشرات الصفحات: القصة العربية في العصر الجاهلي، ص ١٢٢ - ٢١٢. ينظر أيضاً: علي (جواد)، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٨، ص ٣٧٢ - ٢٧٦.

ولكن نظرة بعيدة عن الطبقية أو المضمون البحث تجعلنا نميل إلى تقسيم هذا القصص إلى: قصص أسطوري عن الآلهة والمعتقدات الغيبية التي تفسر الوجود وظواهر الطبيعة، وقصص خرافي على ألسنة الحيوان، وقصص واقعي يصور حياة الناس ملوكاً وفرساناً وشurers وكهاناً ونساء عامة. وبعد ذلك يمكن أن يتفرع كل قسم إلى أنواع تنقاطع مع تقسيم الدكتور علي عبد الحليم محمود أو الدكتور جواد علي.

والجدير بالذكر أن التقسيمات الموضوعية السابقة أخذت وعاءين شكليين هما: الخبر، والمثل، وهما الشكلان اللذان سبقاً القصة الكتابية، ولاسيما وقد اندثرت القوالب اللغوية للأسطورة العربية، فلا نعلم لها شكلاً، فقد تكون قوالب شعرية كما في الآرامية وغيرها، أو قوالب نثرية على نمط سجع الكهان أو غير ذلك.

أ - القصص الأسطوري:

إن ارتباط كلمة (أسطورة) في اللغة العربية بالكتابة يثير تساؤلات كثيرة حول منشئها وطبيعتها، وفي العودة إلى الأصول اللغوية للأسطورة نتبين المعاني التالية^(٢٣): **السَّطْرُ و السَّطَرُ**: الصَّفُ من الكتاب والشجر والنخل، ويسيطر: يكتب، كما في الآية [نَ وَالْقَلْمَ وَمَا يَسْطُرُونَ]؛ سَطَرَ فلاناً بالسيف سَطْرًا إذا قطعه به كأنه سَطْرٌ مَسْطُورٌ؛ ومنه قيل لسيف القصاب: ساطور. والأساطير: الأباطيل. والأساطير: أحاديث لا نظام لها، وسَطَرَها: أَفَهَا. سَطَرَ فلانٌ علينا يُسَطِّرُ إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل. يقال: هو يُسَطِّرُ ما لا أصل له أي يؤلف. وما تُسَيِّطُ عَلَيَّ بشيء أي ما تُرُوَّج. يقال: سَطَرَ فلانٌ على الشيء ليُشرِّف عليه ويتعهد أحواله ويكتب عمله، وأصله من المُسْلَطُ على الشيء ليُشرِّف عليه ويتعهد أحواله ويكتب عمله، وأصله من السَّطَرُ لأن الكتاب مُسْطَرٌ، والذي يفعله مُسَطَّرٌ و مُسْيَطِرٌ. يقال: سيطرت علينا. وفي القرآن الكريم [إِنَّتِ عَلَيْهِمْ بِمُسْيَطِرٍ]؛ أي مُسْلَطٌ.

(٢٣) لسان العرب، مادة (سطر).

فالمعاني السابقة تلم بالمدلوارات المادية والمعنوية لمادة (سطر)، فمن معنى الصف والتتنظيم والتأليف في الشجر والكتاب، إلى تأثير الكتابة (السيطرة)، إلى الموقف منها (الأقوايل والباطل).

وهذه المادة قديمة على ما يبدو في العربية، ولها أشباه في الجذور اللغوية، مثل: سطع (المسطع: البليغ)، سطل (سطله: دهشه)، سطا (سط عليه: فهره، سطا الماء: كثر وخر)، شطاً (مشى على الشاطئ، وأشطاً الوادي: سال جانبه)، شطب (قطع وشق)، شطر (قطع)، شطس (ذهب بعيداً، العnad، الدهاء)، شطط (شرط: ظلم، تباعد عن الحق)، شطف (ذهب بعيداً)، شطن (البعد والمخالفة).

فإذا كانت الكلمة عربية المنشأ (عني العربية القديمة وأخواتها مثل الآرامية والبابلية وسواتها) فإن هذه الأساطير كانت على ما يبدو مدونة في كتب مقدسة انفرد بها الكهان والسدنة، وهو ما نميل إليه لأن المادة موجودة مع مشابهاتها في العربية. وإن كانت الكلمة وافدة من الثقافة الإغريقية، من كلمة^(٢٤) Historia، فإن ذلك يعني أن العرب أخذوا الفعل (سطر) فياساً على ما رأوا من كتب الأساطير، دون أن يعني ذلك أنهم أخذوا أساطيرهم أو قصصهم الغبيي عن سواهم؛ إذ لا تخلو أمة على وجه الأرض من الفكر الأسطوري.

ويمكن تعريف الأسطورة، بعيداً عن تعريفات الإنثروبولوجيين والنفسانيين وغيرهم من الباحثين المتخصصين، بأنها قصص شعبي يعبر عن تجارب الإنسانية البدائية، وتهتم بموقف الإنسان من قوى الطبيعة ومن الآلهة والكائنات الواقعية^(٢٥). أي إن الأسطورة مرتبطة بالمعتقد الإنساني، فهي تعد حقيقة عند أصحابها في زمن معين، وغير حقيقة عند غيرهم أو في زمن

(٢٤) عجينة (محمد)، موسوعة أساطير العرب: عن الجاهلية ودلائلها، ط ١، دار الفارابي، بيروت: ١٩٩٤، ج ١، ص ١٧. ويمكننا ملاحظة تشابه الكلمة مع الجذور العربية التي تدل على الباطل والحق، مثل: هجر، هذر، هذى، هزر، هزل... وهو ما يقوي اعتقادنا بعربيّة مصطلح "الأسطورة".

(٢٥) محمود (علي عبد الحليم)، القصة العربية في العصر الجاهلي، ص ١٩.

آخر، بعكس الخرافة التي تعد - كما يقول د. محمد عجينة - محض خيال عند راويها والمستمع إليها معاً^(٢٦).

وإذا عدنا إلى أساطير العرب وجدنا أغلبها متصلةً بأخباريين يمانين، تقطع عنهم سلسلة الرواية، وهم من النصارى واليهود الذين أسلموا، مثل محمد بن كعب وهو من يهود قريظة، ووهب بن منبه الذي هو من أبناء الفرس الذين بعث بهم كسرى إلى اليمن^(*). ولا تتصل سلسلة الرواية إلى العصر الجاهلي، لأن الرواية وفق الشروط المرسومة إنما هي فن إسلامي نشأ لغایات دینية، أما الرواية الجاهلية فلم تكن صارمة في ثقافة شفوية، ولم يعرف من الرواية غير رواة الشعر الذين لا نعتقد أنهم كانوا يكتفون برواية الأشعار فحسب، وإنما كانوا ينقلون أيضاً أخبار شعرائهم، وكان هناك ما يشبه الفصل بين الثقافة الكتابية المحدودة جداً التي استبد بها الكهنة والملوك والثقافة الشفوية التي هي ثقافة عامة الناس. ولذلك يمكن القول إن الأساطير انتقلت إلى عصر التدوين عن طريق أخلاق هؤلاء الأسلاف، أما اللقى الأسطورية المبثوثة في الشعر فهي أصداء شعبية غير متكاملة لتلك الأساطير ولا سيما في البيئة البدوية. ويمكن القول أيضاً إن الأساطير العربية في غالبيتها ذات منشأ حضري، كاليمين مثلاً، لأن الأسطورة مرحلة تالية للفكر الطوطمي البدائي بين القبائل العربية الذي نرى بقاياه في الأسماء المأخوذة من أسماء الحيوانات مثل: أسد ونمر وكلب وقضاعة وثور وحمار وبكر وقرיש وغيرها.

لم تكن عقائد الجاهليين تختلف عن عقائد الأمم التي تسمى (على غير وجه علمي) الأمم السامية المحيطة بها، بل ربما كانت الأرض العربية القديمة أساساً لتلك الأساطير. وقد أوسع الباحثون الأساطير العربية بحثاً ودرساً، وكان لأساطير الآلهة النصيб الأكبر من الحضور، ولكن بعد أن جاء الإسلام لم يبق منها سوى النذر اليسير، ولم يستمر منها في الذاكرة الشعبية الإسلامية سوى أساطير الجن التي كان لها شأن كبير في الفن القصصي العربي.

(٢٦) عجينة (محمد)، مرجع سابق، ج ١، ص ٦٥.

(*) نلفت الانتباه إلى وجة النظر المهمة التي يتبعها فاضل الريبيعي في كتابه "شقائق قريش" (دار رياض الريس للطباعة والنشر، بيروت:)، وهي أن الأساطير اليهودية والعربية القديمة ذات منشأ واحد، وهو ما يجعلنا نعيد النظر في "الإسرائييليات".

والجن تقابل الإنسان، وهي في عرف العرب مخلوقات مجردة عن الجسمية قادرة على التشكيل^(٢٧)، ولعل الجن بقايا آلهة قديمة أيضاً نزلت عن رتبتها في صراع معقد وطويل الأمد بين الآلهة شهادته الميثولوجيا الشرقية، وهي ظاهرة معروفة في العقائد القديمة، فقد ينزل إله إلى مرتبة أدنى بحسب قوّة أتباعه أو يعلو الأضعف حين يسود أتباعه، بل قد يتحول الملك أحياناً إلى إله.

وقد كان الجن في الميثولوجيا البابلية آلة خلقت في السموات، وكان إله السماء "أنو" ممسكاً بزمامها يستخدمها رسلاً، ولكنها كانت دون علمه تطلق خبثها في السماء، فهي المسؤولة عن كسوف القمر، وهي تعاقب البشر، وتعيش منفردة في الظلمات والأماكن المعتمة، وكانت تخشى الخرائب والرياح والمياه الحية أو الرائكة، وكانت تبدو بأشكال مختلفة، وتصفها رقية قديمة بالقول:

"إن الآلهة الرديئين أشبه بعواصف ضاربة"

إِنْ جَنْ بِلَا شَفَقَةٍ خَلُقُوا تَحْتَ قَبَّةِ السَّمَاوَاتِ"^(٢٨)

وقد ارتبطت الجن عند العرب بالإبداع أو الأعمال الخارقة، فكانوا ينسبون إلى الجن كل أمر عظيم، كما في قول النابغة الذبياني يذكر بناء الجن لتمر^(٢٩):
وخيـسـ الجنـ إـنـيـ قـ أـذـنـتـ لـهـمـ بـيـنـونـ تـمـرـ بـالـصـفـاحـ وـالـعـمـ

وهذا ما أشار الجاحظ إليه في تعليقه على بيت النابغة بقوله: "وأهل تدمير يزعمون أن ذلك البناء قبل زمن سليمان عليه السلام بأكثر مما يبتنا اليوم وبين سليمان بن داود عليهما السلام، قالوا: ولكنكم إذارأيتم بنياناً عجيباً وجهـلـتـ مـوـضـعـ الـحـيـلـةـ فـيـهـ أـضـفـتـمـوهـ إـلـىـ الـجـنـ وـلـمـ تـعـانـوـهـ بـالـفـكـرـ".^(٣٠)

(٢٧) الحوت (محمد سليم)، في طريق الميثولوجيا عند العرب، ط٣، دار النهار للنشر، بيروت: ١٩٨٣، ص ٢٠٩.

(٢٨) لابات (رينيه) وآخرون (مجموعة من العلماء الفرنسيين - تصنیف وترجمة)، سلسلة الأساطير السورية: ديانات الشرق الأوسط، تر: مفید عربونق، ط١، دار علاء الدين، دمشق: ٢٠٠٠، ص ١٥٥.

(٢٩) ديوان النابغة، تر: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار المعارف، د. ت، ص ٢١.

(٣٠) الجاحظ، كتاب الحيوان، تر: ، ج ٦، ص ١٨٦.

كذلك ربطوا بين الجن والشعر، في إشارة إلى خافية الشعر الدينية وعلاقته بالكهانة، فهو فن ذو تأثير روحي ونفسي كبير، فكان اعتقادهم أن لكل شاعر شيطاناً يلقنه الشعر، وأعطوا لكل شيطان اسمًا، مثلما كان لكل كاهن رئيًّا يلهمه علوم الغيب. واعتقدوا أن للجن قرى وأودية خاصة بها، وأشهرها (وادي عقر) الذي تتسب إله العبرية، وأرض (وبار) الخيالية.

والجن أنواع فمنها الشياطين والمردة والغيلان والسعالي^(٣١)، تسكن الخراب والقفار والأودية، فكان أحدهم حين يمر بمكان للجن يصبح مستأمناً: "إنا عاذون بسيد هذا الوادي". وهناك قصص وأشعار عن ملاقة الجن وقتالها والتزاوج بينها وبين البشر وغير ذلك مما أفاد في الجاحظ في كتاب "الحيوان"^(٣٢).

استمرت قصص الجن وتطورت في الإسلام بعد أن اكتسبت مشروعية دينية، لأن الإسلام يقر بوجود الجن، وأصبحت المحور الأساس لعدد من الفنون القصصية، في حين اندثرت أساطير أخرى وثنية تتعارض مع الدين، أو قام الأخباريون بتطويعها لتتناسب مقتضى الحال الجديد. وللحظ في هذه القصص ارتباط الجن بالشعر، أو بالسجع والشعر معاً إذا كان بطل القصة كاهناً، كما في قصة الكاهن خنافر الحميري ورئيشه صار التي نقلها القالي في أماليه عن ابن دريد^(٣٣)، واستمرار هذه الأساطير في الحياة العباسية والأندلسية سيكون له أثر كبير في الفن القصصي، وسيكون محوراً مهماً من المحاور التي دارت حولها القصة العباسية والأندلسية، ولاسيما في حكايات "ألف ليلة وليلة"، ورسالة "النوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسي.

(٣١) الجاحظ، الحيوان، ط. دار الجيل - بيروت، ج ١، ص ٢٩١. وينظر: الحوت (محمود سليم)، ص ٢١٦ - ٢١٧. وقد خصص د. محمد عجينة لكتابات الامرئية، وهي الجن والملائكة والغول والسعalaة، الفصل الخامس في "موسوعة أساطير العرب: عن الجاهلية ودلائلها"، ج ٢، ص ٥ - ٨٤.

(٣٢) الحيوان (ط. دار الجيل - بيروت)، ج ٦، مواضع متفرقة منها: ص ١٥٨ - ٢١٧. ويرى جولدسيه أن مصادر هذه القصص (قصص الجن) التي تروي العلاقات الجنسية بين البشر والجن أصلها بابلي انتقلت بواسطة القصص الشعبي عند العرب إلى القصص الخرافية الإسلامية أيضاً. وينظر: نجم (وديعة طه)، القصص والقصاص في الأدب الإسلامي، ١٩.

(٣٣) القالي (أبو علي)، الأمالى، ج ١، ص ١٣٤.

ب - القصص الخرافي:

كان عند العرب في الجاهلية قصص عن الحيوان موازٍ لأساطيرهم، ولكن كان على ما يبدو أقل منها بكثير، وربما عاد ذلك إلى جديتهم الزائدة بسبب فسدة حياتهم وطبيعتها القائمة على مواجهة أخطار حقيقة يومية. ويميز د. محمد عجينة، كما مر بنا، بين الخرافة والأسطورة بأن الخرافة ليست محل اعتقاد لا من الذي يقصها ويرويها ولا من الذي يسمعها، لأن الأسطورة تكون موضع اعتقاد لدى أصحابها فلا ينظرون إليها على أنها قصة خيالية، غير أن الخرافة نفسها قد تكون في وقت ما أسطورة ثم يتخلى الناس عن الإيمان بها، إلا أن هناك نوعاً من الخرافات التي لا تثير أي التباس في عدم صدقها، ألا وهي الخرافة المروية على لسان الحيوان.

ومن الطبيعي أن تكون الخرافة قديمة العهد لأنها تعبر عن طفولة البشرية، فهي كما يقول د. عبد الله إبراهيم "تلت في أصولها إلى مرحلة متقدمة من تاريخ علاقة الإنسان الغامضة بالكون، فهي تتضوّي على تصورات ورؤى ووقائع، أسطورية ودينية وتاريخية قديمة، اندمجت في بعضها في عصور زمنية متعددة، واستقامت نوعاً قصصياً مهماً بين مجموعة الأخبار والحكايات التي كانت صدى للعقائد الدينية القديمة، وهي تكشف عن ترسّبات كثيرة تتعلق بأمر الإنسان في علاقته الغيبية بالظواهر الطبيعية، من جهة، ووعيه البدائي بما يحيط به من أحداث وتطورات من جهة أخرى، وهي في كل ذلك، تحيل على رؤية الإنسان الساكنة لنفسه وعالمه"^(٣٤).

والخرافة في تعريف العرب "الحديث المستملح من الكذب"^(٣٥) وهو ما يوحى بعناصرها الفنية القائمة على الشفوية والمتعة المفيدة والخيال، وإلى ذلك ذهب الجاحظ بقوله في (الحيوان)^(٣٦): "والكلام الأول وما يتلوه من ذكر الحشرات، ليس فيه جد إلا وفيه خلط من هزل، وليس فيه كلام صحيح إلا

(٣٤) إبراهيم، (عبد الله)، السردية العربية، ص ٧٢.

(٣٥) لسان العرب، مادة (خرف).

(٣٦) الحيوان، ج ٦، ص ٢٦٤.

وإلى جنبه خرافة، فهو يضاد بين الكلام الصحيح والخرافة ولكن في ظل المتعة الفنية. وينقل العسكري تعريفاً مشابهاً في قوله^(٣٧): "وزعم بعضهم أن خرافة مشتق من اختلاف السمر، أي استطرافه".

ومن الناحية الفنية يمكن تعريف الخرافة أنها: "قصة قصيرة من مجموعة الأفعال المرتبة التي تدور حول موضوع، وهي ذات مغزى أخلاقي، وغالباً ما يكون الأشخاص فيها وحوشاً أو جمادات أو مخلوقات أخرى متخيلة"^(٣٨). وقد أصبحت الخرافة مادة من مواد السمر المفضلة؛ وكانت مادة خصبة للفن القصصي العربي في العصور اللاحقة.

وقد نسب ابن الكلبي هذا النوع من الأحاديث إلى رجل من عذرة أو جهينة يدعى "خرافة" اخترفته الجن فعاد يحدث بما رأى، وروي حديث نبوى يصححه المحدثون عن "خرافة" هذا^(٣٩)، ومن الذين دافعوا عن هذا الرأي المعافى بن زكريا في المجلس الثامن من كتابه "الجليس الصالح الكافي والأئيس الناصح الشافي"^(٤٠). كذلك ساقوا حديثاً نبوياً آخر عن "قصة الجساسة" المروي عن تميم الداري، وهذا الحديثان، كما يرى د. عبد الله إبراهيم، فتحا بواحة القص العربي على الجن والنبوة تأسياً لشرعية ظهور الخرافة في الثقافة العربية وصورة فريدة وافية لبنية الحكاية الخرافية، وسيندرج لاحقاً برويات متقاربة في كتاب "ألف ليلة وليلة"^(٤١). وليس المقصود طبعاً أن جميع خرافات العرب من أحاديث "خرافة" هذا، وإنما يتعلق ذلك بمصطلح الخرافة ليس أكثر.

وباستطاق معجمات اللغة في مادة "خرف" نجد أنها تتضمن المعاني التالية: جني الثمار، فساد العقل من الكبر، وهذا يذكرنا بالتعريف السابق "الحديث المستلهم من الكذب"، أي إنه ثمار الكذب، أو الكذب المستلم. أما

(٣٧) جمهرة الأمثال: ج ٢، ص ٢٣٥.

(٣٨) محمود (علي عبد الحليم)، القصة العربية في العصر الجاهلي، ص ٢١.

(٣٩) لسان العرب، مادة (خرف). وفي تفصيل ذلك ينظر: إبراهيم (عبد الله)، ص ٧٥ - ٧٨.

(٤٠) الجليس الصالح الكافي والأئيس الصالح الشافي، ترجمة د. محمد مرسي الخولي، ط ١، عالم الكتب، بيروت: ١٩٩٣: ج ١، ص ٢٧٣.

(٤١) إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية، ص ٧٩.

المواد القريبة من هذه المادة فهي كذلك تدور حول موضوع "الكذب" والباطل، مثل: خرب، خرج، خرص، خرط، خرق... ومثلها: حرف، طرف، هرف... وهذا يدل على تأصل هذه المادة اللغوية، وتأصل مفهوم الخرافات من عهد سحيق على الرغم من عدم ورود كلمة "خرافة" في الشعر الجاهلي أو الإسلامي الذي وصل إلينا، إلا في قول الحطيئة، وقد ذكرها معرفة بـ"ال" وهو ما ينفي عنها العلمية^(٤٢):

ورهط ابن حباس فأنى غنمتم لكم بأحاديث الخرافات أمثالى

وكذلك قال أبو العتاهية فيما بعد^(٤٣):

إذا أخلوا فأنت حديثي وذلك كالحديث من الخرافات

أما ديك الجن الحمصي فاستعملها نكرة في قوله^(٤٤):
حياة ثم موت ثم بعث حديث خرافة يا أم عمرو

في الوقت الذي قال بعض العلماء ومنهم ابن دريد إنه يقال: "حديث خرافة" ولا يقال: "حديث الخرافات"^(٤٥). وقد استعملها الجاحظ وأبو حيان التوحيدي وغيرهما وصفاً لا علمًا وجمعوها على "خرافات" أو أضافوها إلى الاسم، فقالوا: "خرافات الأعراب"^(٤٦).

(٤٢) ديوان الحطيئة بشرح ابن السكري والسكنى والسجستانى، تتح: نعمان أمين طه، ط، ١٩٥٨ هـ / ١٣٧٨ م، ص ٣٥٢.

(٤٣) المعافى بن زكريا، الجليس الصالح، ج ١، ص ٢٧٤. والبيت مكسور ولم يصححه المحقق، ولعله "فإنك لي حديثي"، وهو ليس في ديوانه، ولعله من قصidته التي أولها: "ألا يا عتب ياقمر الرصافة"، انظر: الديوان (تح: شكري فيصل)، ص ٥٨١.

(٤٤) ديوان ديك الجن، تتح: د. أحمد المطلوب وعبد الله الجبوري، دار الثقافة، بيروت، د. ت، ص ١٧٠.

(٤٥) الاشتقاد، تتح: عبد السلام محمد هارون (ط ١٩٥٨): ص ٤٢٨.

(٤٦) الإمتاع والمؤانسة (ط. أحمد أمين): ج ١، ص ١٢٤. ج ٢، ص ٥.

وكان للعرب في الجاهلية خرافاتهم المختلفة التي حفظت لنا بعضها كتب الأمثال، وكذلك كتاب "الحيوان" للجاحظ الذي أورد عدداً منها^(٤٧)، مثل قصة خداع الغراب للديك عند الخمار ورهنه إياه، وزعم الأعراب أن النعامة ذهبت تطلب قرنين، فرجعت مقطوعة الأذنين، وقد صاغها أبو العيال الهمذلي شرعاً أيضاً، وخرافة الرخمة التي قيل لها: ما أحمقك! قالت: وما حمقى، وأنا أقطع في أول القواطع، وأرجع في أول الرواجع، ولا أطير في التحسير، ولا أغتر بالشكير، ولا أسقط على الجفير. ومن الخرافات الخرافية التالية التي تعد أنموذجاً نمطياً للخرافة الجاهلية:

"خاصم الضب الضندع في الظما أيهما أصبر، وكان للضندع ذنب، وكان الضب ممسوحاً، فلما غلبها الضب أخذ ذنبها، فخرجا في الكلأ، فصبرت الضندع يوماً ويوماً، فنادت: يا ضب، ورداً ورداً! فقال الضب:

أصبح قلبي صرداً لا يشتهي أن يرداً
إلا عرداً وصليناً بردًا

فلما كانت في اليوم الثالث نادت: يا ضب، ورداً ورداً! فلما لم يجدها بادرت إلى الماء، وأتبعها الضب فأخذ ذنبها^(٤٨).

والخرافة صورة من صور الوعي البدائي للوجود، يعبر فيها الشعب عن هويته، ففي هذه الخرافة تفسير ساذج لوجود الذنب لدى الضب وانعدامه لدى الضندع، بل يمكن القول إن الفرق الشكلي بين الحيوانين هو الذي أوحى إليهم بتأليف قصة حول الموضوع. وموضع هذه الخرافة يدور حول الماء والظماء في بيئه صحراوية يعز فيها الماء، فكأنما نلمح فيها تعبيراً عن معاناة العرب في بيئتهم القاسية.

أهدت الخرافة للقصة الرمزية في العصر العباسي التي عدت أقصاصيص "كليلة ودمنة" بدايتها على غير وجه حق. كذلك نلاحظ في الخرافة أنها

(٤٧) الحيوان، مواضع مختلفة منها: ٣٠٩/١ ، ٣٢٠ - ٣١٩ / ٢ ، ٣٢٠ ، ٥١٩ / ٣ ، ٦٨/٥٢٠ ، ٤ - ١٢٦ / ٦ ، ٢٢٣ / ٤ وغيرها.

(٤٨) الحيوان، ج٦، ص ١٢٥ - ١٢٦ . الميداني، مجمع الأمثال، ج١، ص ٢٠٦ .

كغيرها من قصص العرب لم تخل من الشعر، وهي ظاهرة على قدر عظيم من الأهمية سnderسها لاحقاً.

ج - القصص الواقعي:

نقصد بالقصص الواقعي السرديةات التي تتناول شؤون حياة العرب في السلم وال الحرب والجد واللهو، وهو النوع الأغزر في أدبهم لأنه كان وعاء لتاريخهم وأمجادهم وأنسابهم وأخبارهم، فيندرج فيه كل ما يتعلق بأيامهم وحروبهم وأخبار ملوكهم وأشرافهم وأبطالهم وشعرائهم وصالิกهم وعشاقهم، وهو ما زخرت به كتب التاريخ والأدب المختلفة، وفي مقدمتها كتب الجاحظ وابن قتيبة والمبرد والأصفهاني وسواهم.

لم يكن هذا القصص للسم والتسليمة فقط، وإنما كان تاريخاً للجاهليين يسجل أحداشهم ويعبر عن أوضاعهم، مثل أخبار معاركهم وأيامهم، كذلك كان هوية لهم تظهر فيه أخلاقهم وقيمهم الاجتماعية، مثل الكرم والمروءة والشجاعة وغيرها، ولا شك في أن كل قبيلة كانت تحرص على نقل مآثرها إلى الأجيال، وهو ما يحفظ هذه الآثار من الزوال.

اتخذ هذا اللون من القصص لبوس (الخبر)، الفن الأخطر في السرد العربي، وهو ما سيكون له أعظم الأثر في بنية القصة العربية من ناحية المضمون والشكل، فهو فن يتطلب وجود راوٍ مشارك أو مفارق، أو بالأحرى وجود سلسلة من الرواية، هؤلاء الرواة الذين أخذوا علمهم وروايتهم بالأدب الجاهلي – كما يقول د. علي عبد الحليم محمود - من مصادرين أولهما الكتب المدونة التي كتبوا أو نقلوها عن السابقين لهم، وثانيهما علماء الأنساب والأخبار الذين كانوا معيناً ثراؤ لأيام العرب وأخبارهم وأشعارهم وقصصهم^(٤٩).

ولابد من الإشارة إلى أمر مهم وهو أن سلسلة الرواية تتقطع عند القرن الأول للهجرة، وقد تصل إلى زمن الدعوة الإسلامية ليس أكثر، ففن الرواية فن إسلامي بدأ بعلم الحديث النبوي، كذلك هو فن تطلبه الحياة الجديدة والمدنية الناهضة، في حين كانت الرواية في العصر الجاهلي على ما يبدو

(٤٩) القصة العربية في العصر الجاهلي، ص ١١٢ - ١١٣ .

غير صارمة، إذ كانت أشبه بالفن الشعبي باستثناء روایة النسابين ورواية الشعراء، فقد كان فيها شيء من التخصص وإن لم تثبت أن أسلمت نفسها لأمزجة الناس وطرائق نقل الخبر الشعبية، وهذا أمر طبيعي في تقافة شفوية لا تعتمد على التدوين والتأليف.

د - المثل (القصة المضمرة):

يعرف العسكري المثل بقوله^(٥٠): "أصل المثل التماذل بين الشيئين في الكلام كقولهم "كما تدين تدان"، وهو من قولك هذا مثل الشيء ومثله، كما تقول سببه وشَبَهِه، ثم جعل كل كلمة حكمة سائرة مثلاً، وقد يأتي القائل بما يحسن أن يتمثل به". يستفاد من التعريف السابق أن المثل هو المماطلة بين واقع الحال وبين قصة المثل، ويعد المثل أفضل تعبير عن التقافة الشفوية، إذ إنه يحفظ ويتداول بين الناس بصورةه الأولى دون تغيير، وإنما يروى على الحكاية، ويعبر عن تجربة إنسانية منجزة وخبرة شعبية فيها الكثير من روح الشعب وطبائعه.

ونرى كل مثل يضم فيه قصته التي تكون غالباً معروفة بين الناس في مرحلة معينة، وهو يستلزم نشاطاً قصصياً عبر معرفة هذه القصة أو روایتها وتداولها، وقليماً تختلف الآراء حول مضمون القصة المثلية، وإن اختلفت روایتها، وهذا يؤكّد خصوصية المثل وأهميته في تعبيره عن التقافة الشفوية، فالمثل تعبير جاهلي صرف، يحفظ كما هو ويحافظ على هويته، ولكن قصته جاهلية المضمون إسلامية الرواية، أي إن لغتها القصصية ليست إلا لغة الرواية. وحين بُعدت المسافة بين الواقع الذي أنتج الأمثال وبين الأجيال اللاحقة كان لا بد من جمعها وروایة قصصها، فدونت كتب الأمثال في العصر العباسي، لتنستقر قصص الأمثال بصيغتها الكتابية بصورة نهائية.

ثانياً: القصة في العصر الإسلامي:

كان الإسلام أبرز حدث في تاريخ العرب على الإطلاق، نقلهم نقلة نوعية من حال الأمة الهمashية المتخلفة عن باقي الأمم المجاورة إلى حال

(٥٠) العسكري، كتاب جمهرة الأمثال، ترجمة محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، ط2، دار الفكر، ١٩٨٨، ج1، ص7.

الأمة الفاعلة في التاريخ البشري ديناً وحضارة. وإذا كانت الجاهلية قد انطوت بعقائدها وطقوسها فإنها ظلت حاضرة حضوراً قوياً في ذكرة الناس، بسبب التركيبة الاجتماعية القبلية للمجتمع العربي.

وظل القصص فناً شعبياً محباً، بل إنه تطور ونمى بصورة لم يسبق لها مثيل، وهو ما يدل على تأصله في المجتمع العربي، فقد أصبح عنصراً أساساً من عناصر الهوية في الدولة والمجتمع؛ فالفنون تتطور مع تطور المجتمعات سياسياً واقتصادياً واجتماعياً. وكان القصص القرآني [أحسن القصص^(٥١)] حافزاً مهماً في إقبال الناس على القص، وغداً واجباً دينياً للاعتبار، وإن كان أيضاً رداً على مرحلة كاملة من القص العشوائي.

وكان الصحابة يتسامرون بقصص الملوك والأبطال وسادات القوم والأيام^(٥٢)، ويعود ذلك إلى تأصل عادة السمر في النفوس، فإن الأحاديث الجميلة المفيدة من أبرز صفات المرودة عند العرب، وقد قال طفيل الغنوبي^(٥٣):

أحدثه إن الحديث من القرى وتكلأ عيني عينه حين يهجر

وحين قامت الدعوة الإسلامية كان القص أخطر سلاح أشهر في وجهها إبان ظهورها في مكة، كما يقول د. محمد رجب النجار، فإن النبي ما أهدر دم شاعر إلا عفا عنه، غير أنه حين أهدر دم قاص (صبراً)، أي أسير حرب، هو النضر بن الحارث، فقد أمر بقتله عندما وقع أسيراً في معركة بدر ولم يقبل فيه شفاعة أخته "قتيلة" على الرغم مما بينهما من صلة رحم^(٥٤).

ويظهر أن القص الإسلامي بدأ في زمن النبوة، إلا أن وظيفة القص تطورت في عصر الخلفاء الراشدين أيام الفتوح لما للقص من أثر تحريضي وتربيوي وديني يتمثل في تشجيع المقاتلين، فقد كان القصاص يثيرون فيهم

(٥١) [نحن نقص عليك أحسن القصص]، سورة يوسف، الآية ١٢.

(٥٢) على (جود)، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٨، ص ٢٧٣.

(٥٣) ديوان طفيل الغنوبي (شرح الأصمعي)، تحر: حسان فلاح أو غلي، ط ١، دار صادر، بيروت: ١٩٩٧، ص ١٤٤. ويروى البيت لعروة بن الورد مع تغيير في الشطر الثاني، ينظر: ديواناً عروة والسموعل، دار صادر، بيروت: ١٩٦٤، ص ٤٩.

(٥٤) النجار (محمد رجب)، التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٣٩٥.

الحماسة الدينية كالشعراء في الأيام الجاهلية، كما يرى المستشرق ماكدونلد^(٥٥)، ودنيوي يتمثل في الحاجة إلى ترجية الوقت بعيداً عن الديار والأهل. غير أن أول قاص رسمى في الإسلام كان تميم الداري في عهد عمر، وكان يقص في مسجد الرسول^(٥٦)، وغدا القص عملاً رسمياً، يعهد به إلى رجال رسميين يعطون عليه أجراً، وكان بعض القضاة يعينون قصاصاً أيضاً مثل سليمان بن عتر التجيبي (يمني) الذي كان أول من قص في مصر في سنة ٣٨ هـ، وكان قد جمع له القضاء إلى القص ثم عزل عن القضاء وأفرد بالقص^(٥٧).

وكان القص كثُر في أيام الفتنة وفي معركة صفين التي طال أمدها بين علي ومعاوية، وهنا بدأ القص يخرج عن غاياته الدينية إلى الوظيفة السياسية، ولعل معاوية كان أبرز من اهتم بالقص مدركاً أهمية أثره السياسي، فعيّن من يقص على الناس مرتين في اليوم، مرة بعد صلاة الصبح ومرة بعد صلاة المغرب، وعيّن للقصاص مرتبت خاصة، وهذا ما جعل الرافعى ينفي وجود القص في زمن النبي أو زمن أبي بكر أو عمر لاجتماع كلمة المسلمين ولقرب العهد من الرسالة، وإنما أحدث القصاص في زمن معاوية حين كانت الفتنة^(٥٨)، ويرى أن أول من قص من الصحابة الأسود بن سريع، وأول من قص من التابعين بمكة عبيد بن عمير الليثي، ولكن عيّداً قص في زمن عمر كما يذكر ابن سعد^(٥٩)، كذلك لم يميز الرافعى بين القصاصين الدينى وسواه من القصاص،

(٥٥) نجم (وديعة طه)، القصاص والقصاص في الأدب الإسلامي، ص ٢٧.

(٥٦) سليمان (موسى)، الأدب القصصي عند العرب، ص ٢٣٦.

(٥٧) أمين (أحمد)، فجر الإسلام، ص ١٦٠.

(٥٨) الرافعى (مصطفى صادق)، تاريخ آداب العرب، ج ١، ص ٣٧٩.

ينحاز د. عبد الله إبراهيم إلى الرأى القائل إن القص بدأ على عهد الرسول، وإن عهد الراشدين عرف القاص المحترف الذي يتذمّر القص منه، أما ربط القص بالفتنة فيعود في رأيه إلى موقف سليمان وأخلاقى لاحق مضاد للقص يصدر عن ذمه، ولا يستبعد أنه في هذا العصر بدأت أولى بوادر الخروج عن المعايير التي أرسى الرسول دعائمها في الحكم على أهمية القص والقصاص (السردية العربية، ص ٥٥).

(٥٩) الرافعى، نفسه، ج ١، ص ٣٧٧ - ٣٧٨. وعن عبيد ينظر: ابن سعد، كتاب الطبقات الكبير، ج ٨، ص ٤٠.

فمعاوية كما يذكر الرافعي نفسه كان أول من عرف من ملوك الإسلام بالرغبة في السمر والتعلق بأهل الأخبار وإن كان ذلك لمعنى سياسي^(٦٠)، فقد كان يعقد مجلساً مع الرواية عبيد بن شرية، وكان يأمر كتابه أن يكتبوا عنه ما يقول، وكان يطلب من عبيد أن يدعم حديثه بالشعر المروي عن تلك الأمم قائلاً: "سألتك إلا شدلت حديثك ببعض ما قالوا من الشعر ولو ثلاثة أبيات"^(٦١). هذا يعني أن القص في زمن معاوية أصبح له شأن لم يكن له من قبل، ولعل معاوية وطد الشكل الأول لفن القص باقتران القص بالشعر، وهو الشكل الذي ظل سائداً في الفن القصصي العربي. في حين كان علي يتشدد على القصاص ولم يكن يتسامح مع أولئك الذين يستغلون القصاص لغير الغاية الدينية^(٦٢). فهل يعني هذا أن القصاص بدؤوا يطلقون لمخيلتهم العنان، وما مدى تدخلاتهم ونوعها؟ لا يمكننا الإجابة بدقة ولكننا نتوقع أن كثيراً من تأليفاتهم وإضافاتهم وجدت طريقها إلى الكتب اللاحقة، ولا سيما السيرة النبوية وقصص الأنبياء.

وكان للخوارج قصاص كثيرون أشهرهم صالح بن مسرح، وكان يخلط مواعذه وقصصه بالدعوة إلى الجهاد^(٦٣)، وكذلك كان خصومهم من الأمويين، وقد أورد ابن الأثير في خبر محاربة شبيب عتاب بن ورقاء أن عتاباً بعث أحد قواده، وهو حنظلة بن الحارث اليربوعي، على الرجالية وصفهم ثلاثة صفوف: صف فيهم أصحاب السيوف، وصف فيهم أصحاب الرماح، وصف فيهم الرماة، ثم سار في الناس يحرضهم على القتال ويقص عليهم، ثم قال: أين القصاص؟ فلم يجبه أحد. ثم قال: أين من يروي شعر عنترة؟ فلم يجبه أحد. فقال: إنا لله، كأني بكم قد فررت عن عتاب بن ورقاء...".^(٦٤).

(٦٠) الرافعي، نفسه، ج ١، ص ٣٧٧.

(٦١) نجم (وديعة طه)، مرجع سابق، ص ٨٦.

(٦٢) نجم (وديعة طه)، مرجع سابق، ص ٣٤.

(٦٣) ضيف (شوقى)، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص ٧٤.

(٦٤) ابن الأثير، الكامل في التاريخ، دار صادر، بيروت، د. ت، ج ٤، ص ٤٢٣.

وخلصة القول أن القصص في الإسلام بدأ دينياً مستمدًا من القرآن الكريم، ومن أحاديث الرسول (٢) وسيرته، لأهداف دينية دعوية خالصة^(٦٥)، ثم خرج إلى أغراض سياسية أيام الفتنة، ثم تطور في زمن معاوية إلى قصص تاريخي أسطوري، يتناول أخبار الأمم السالفة للاعتبار بتجاربها في الحكم والسياسة، إضافة إلى ما استمر من أشكال قصصية قديمة وما استجد في حياة المسلمين من أحداث وشجون.

وعلينا ألا ننسى الأثر الكبير الذي كان للمسجد في مجال القص، فبه تعددت أماكن التجمع العامة وانتشرت في كل مكان وهذا ما يترك أثراً لا ينكر في تطوير فن القص، بسبب الاستمرارية التي يوفرها له والاحتراك الدائم بين الفاصل والجمهور، والمسجد يمثل نقلة حضارية في حياة العرب، فقد أسهم في بث وعي عام، إذ كان مكاناً للعلم والعبادة معاً، ويبدو أن القص فيه كان يقام في العشي كما في البيت المنسوب إلى وضاح اليمن^(٦٦):

أروح إلى القصاص كل عشية أرجي ثواب الله في عدد الخطأ

وكان لتدخل معاوية في أمور القص أن نشاً ما يمكن أن نسميه قصص الخاصة وقصص العامة، أو القصص المدون والقصص الشفوي الذي سيستمر عقوداً أخرى قبل أن تلملمه كتب الأخباريين.

يختصر محسن يوسف أنواع القصص في العصر الإسلامي (الأموي) في ثلاثة أنواع هي: القصة الدينية الموضوعة من أجل المقاتلين، والقصة الموضوعة لغاية سياسية والمتسترة بالدين أو الحب، وقصص الحب، وهي أشهر القصص التي تميز بها عصر الأمويين^(٦٧). ويمكننا أن نجمع النوعين الأخيرين معاً لأن تأويل القصة مسألة نسبية لا يحدد نوعها بمثل هذه الدقة، إذ إن هناك قصصاً أخرى تتعلق بحياة العرب المسلمين لا علاقة لها بالحب مثل قصص البطولات والزهد والمجون وغيرها، وهو ما يجعلنا نميل إلى

(٦٥) أمين (أحمد)، فجر الإسلام، ص ١٦٠. نجم (وديعة طه)، مرجع سابق، ص ٣٠ - ٣١.

(٦٦) الأصفهاني، الأغاني، ج ٦، ص ٢٣٤.

(٦٧) يوسف (محسن)، الظواهر القصصية عند العرب، ص ٥٧.

تصنيفنا السابق يجعل أمثل هذه القصص تدرج تحت مصطلح القصص الواقعى، ولذلك يمكن القول إن القصص الإسلامى، أصيلاً كان أو وافداً، كان في ثلاثة أنواع: القصص الدينى والقصص التاريخي الأسطوري والقصص الواقعى، فالقصص الإسلامى ليس بعيداً عهـد بالقصص الجاهلى، فلا يمكن أن يختلف عنه إلا في أمور جزئية تتعلق بتطور العقيدة والحياة الاجتماعية.

أ - القصص الدينى:

لا غرو أن يكون القصص الدينى أهم أنواع القصص في هذا العصر لارتباط المسلمين دولة وأفراداً بالدين، وكان الصراع لا يزال قائماً بين الكفر والإيمان، داخلياً وخارجياً، حتى الصراعات السياسية التي عصفت بدولة الإسلام، من حروب الردة إلى حرب الجمل إلى حرب صفين إلى حروب الأمويين مع معارضيهم من خوارج وشيعة وزبيريين، كانت ترتدي ثوباً دينياً بغض النظر عن أسبابها وأهدافها الحقيقية.

ويعرف د. محمد رجب النجار التصص الدينى بأنه القصص الذي يعالج قضايا الواقع الدنبوى ومشكلاته من منظور آخروى، أي طبقاً لمبدأ الثواب والعقاب، ويحكى قصة الصراع الأزلية بين قوى الخير (الإيمان) وقوى الشر (الكفر) أو قصة الصراع بين الحق والباطل، وفيه تهباً القوى الغيبية لنصرة المستضعفين انتصاراً حتمياً لكل قوى الخير في الوجود ضد الشر والشرك... وأبطال هذا القصص هم من الرسل والأنبياء وأولياء الله الصالحين، وما يرتبط بهم من معجزات وكرامات وخوارق لنواميس الطبيعة لتتأكد في النهاية حتمية انتصار القيم الروحية على القيم المادية^(١٨).

ومن الطبيعي أن يقوم بمثل هذا النوع من القص، ولا سيما قصص الأنبياء السابقين، أنس على معرفة بالقراءة والكتابة، لأن الكثير منه منقول عن أهل الكتاب ومدون في كتبهم، وهي كتب كانت مكتوبة باللغات القديمة كاليمنية القديمة والسريانية ولهجاتها (كالعبرية التي تطورت عن لهجة كنعانية واختلطت بالسريانية)، وهذه مفارقة في تحول الكتابي إلى شفوي، أو بتعبير

(١٨) النجار (محمد رجب)، التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٣٥٥.

آخر من الديني الكهنوتي إلى الشعبي، وهو ما يجعلنا نعيد القول في أن مصادر القص العربي قد تكون كتابية، ولكن طرائقه ووسائله كانت شفوية لتلائم سياق القص العام، وتتناسب أمية السواد الأعظم من الناس، بالإضافة إلى ما لإلقاء القاص قصصه أمام الجمهور من تأثير مباشر، ولاسيما إذا ارتبط القص بوسائل تعبيرية مختلفة، كتلوين الصوت والحركات وغير ذلك، فقد كان القص الكتابي مقتصرًا على النخبة من الأخبار والقصص وحين تحول إلى الشفوية أتيح له الانتشار بين عامة الناس.

وينقسم القصص الديني بحسب مصادرها ومنابعه إلى القصص القرآني والسيرة النبوية والإسرائيليات.

١ - القصص القرآني:

كان القرآن الكريم محور القصص الديني، فقد جاء مصطلح (القص) ومشتقاته في أربع وعشرين آية، وجاء مصطلح (الحديث) بمعنى القص والإخبار في نحو عشرين آية^(٦٩)، وكثيراً ما جاء مصطلح (النبا) مرالفاً للقص أو مقترناً به، في حين لم يرد مصطلح (الحكاية)، كذلك هناك سورة (القصص) التي أصلت هذا المصطلح في الثقافة العربية الإسلامية، إضافة إلى سور متعددة جاءت مقتنة بأسماء الأنبياء الذين تُسرد أنباؤهم، ولا يخفى المغزى الفي وراء هذه العناوين في الفن القصصي بعامة وفي فن السيرة ب خاصة.

أورد القرآن الكريم قصص الأنبياء والأمم الغابرة بصور متوعة ما بين تفصيل وإجمال، وتعيم وتخسيص، وقد تتكرر القصة في مواضع مختلفة ولكن في ظروف مختلفة وأحداث أخرى بحيث يمكن جمع ما تفرق منها في كيان قصصي واحد قام به المفسرون والقصاص فيما بعد، غير أن القصة الوحيدة التي جاءت مكتملة في سورة واحدة هي قصة يوسف في (سورة يوسف)، ومعظم هذه السور التي تضمنت قصص الأنبياء من سور المكية، وهو ما يعني في بعض ما يعنيه الجانب الوظيفي للقصص في التأثير

(٦٩) عبد الباقي (محمد فؤاد)، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، ص ١٩٤ - ١٩٥، ص ٥٤٦.

النفسي والروحي والدعوي، كذلك كان شكلاً من أشكال الإعجاز والتحدي في مواجهة الموروث اليهودي والمسيحي بله الوثني الذي كان يسيطر على الذاكرة العربية قبل الإسلام.

يحدد د. محمد رجب النجار الوحدات السردية القرآنية في أربعة مجالات: المجال الأنبيائي (سير الأنبياء والرسل)، والمجال التاريخي (أصحاب الكهف، ذو القرنين، سد مأرب، فارون...)، والمجال الغيبى أو الميثى (الجن والملائكة)، والمجال الرمزي أو التمثيلي (عالم الحيوان: الغراب والطير والبقرة...)^(٧٠)، وإذا كان الغرض من قصص القرآن العبرة والعظة، فإننا نرى أيضاً أنها كانت أثراً من آثار الاحتكاك بالتراث التوراتي، التحدي الأكبر الذي واجهه الإسلام في بدايته، ولا سيما إذا عرفنا أن معظم القصص القرآنية كان عنبني إسرائيل، أو كان متعلقاً بقصص توراتي.

ولسنا هنا في موضع التفصيل في خصائص القصص القرآنية، ولكن نشير إلى ما تركه من أثر عظيم في الفن القصصي العربي الإسلامي، بل إنه أرخ لأسلوب حواري في طريقة القص عند العرب قبل الإسلام، فقد ترددت كلمتا (قالوا - قل) في هذا القصص، كما أشار إلى ذلك فاروق خورشيد^(٧١)، وهو ما سنسميه "المفتاح السردي" الذي سيكون العنصر الأساس في معظم القص العربي، وسيأخذ صوراً مختلفة.

ويرى عبد الكريم الخطيب أن أكثر القصص القرآنية تتكرر فيه الشخصية، ولا تتكرر فيه الحادثة^(٧٢)، ويرى أنه أقام الزمن على الوجه الطبيعي له، إذ يتحرك إلى الأمام دائماً، فلا نلاحظ فيه تكسراً للزمن^(٧٣)، والحوار يعتمد على الحكاية، حكاية مقولات القائلين، ونقلها على ألسنتهم، وهو متلون بين الاختصار والعرض السريع والتفصيل^(٧٤)، أما المكان فهو

(٧٠) التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٣٨٤ - ٣٨٧.

(٧١) خورشيد (فاروق)، في الرواية العربية، ص ٥٦ - ٥٧.

(٧٢) الخطيب (عبد الكريم)، القصص القرآني في منطوقه ومفهومه، ص ٤٥.

(٧٣) نفسه، ص ٨٩.

(٧٤) نفسه، ص ١٢٥ - ١٢٦.

مجرد بلا حدود ولا قيود، وأحياناً يكون محدوداً (مصر، مدين، الطور، الأحقاف...)^(٧٥). ويلاحظ محسن يوسف إهمال وحدة الزمن وتضاريس المكان، أما الشخصيات فهي إما خيرة أو شريرة وملامحها عامة، كذلك يضعننا القرآن مباشرة في المرحلة التي حدثت بها الواقعة، ويتم الانتقال دون تمهيد أو مقدمات إلى مرحلة أخرى مع إهمال التفصيلات والجزئيات^(٧٦).

وإذا كان القصص القرآني ذا طبيعة خاصة جداً، يلتبس فيه الهدف الديني بالشكل الفني، فإنه كان الباب الواسع الذي عبر منه معظم الأشكال القصصية فيما بعد، ولعل سمة التكثيف والاختصار دفعت القصاص إلى التحرك بحرية في عالم الخيال لملء الفراغات التي تركها القصص القرآني، بالاعتماد على كتب الأقدمين الدينية ومخيلة القصاص، لينشأ قصص ديني مواز سمي "الإسرائيليات".

ولم يقتصر أثر القصص القرآني على الموضوع فحسب، وإنما تعداه إلى التأثير في طرائق القص وعناصره، كالمفتاح السردي الذي أشرنا إليه، وبعض الوسائل الأخرى، كالذكر والحلم، وإذا عدنا إلى قصة يوسف، مثلاً، وجذبنا الأثر الذي كان للرؤيا في بنية القصة أساسياً، وهو ما سيكون له شأن عظيم الأهمية في القصص العباسية لاحقاً، ولاسيما في القصص الشعبي وفي "ألف ليلة وليلة" تحديداً، وفي قصص واقعية أخرى.

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن القرآن الكريم كان المصدر الأكبر لفن القصصي العربي، وكان المحرض الأهم على باقي علوم الحضارة العربية الإسلامية.

٢ - القصص الديني الأسطوري (الإسرائيليات):

اهتم المسلمون الأوائل بتفسير القرآن الكريم، وكان لا بد من التوسع في المعلومات المتعلقة بقصص الأنبياء، ولاسيما أنبياء بنى إسرائيل، غير أن زادهم في هذا المجال كان قليلاً، فكان عليهم أن يعتمدوا على من سبقهم من الأمم والأديان، فقام بهذه المهمة أشخاص عرفوا باطلاعهم على قصص الأمم السابقة،

(٧٥) نفسه، ص ٩٦.

(٧٦) الظواهر القصصية عند العرب، ص ٤٥.

وكان معظمهم من الكتابيين الذين أسلموا، والذين نقلوا ما في حوزتهم إلى الثقافة الإسلامية، وكان على رأس هؤلاء وهب بن منبه وكتب الأخبار وأبي بن كعب، وكانوا يهوداً قبل أن يسلموا، وتميم الداري الذي كان نصراً.

كذلك فإن عناية ابن عباس بتفسير القرآن كانت - كما تقول د. وديعة طه نجم - من العوامل التي ساعدت على بروز شخصيته في المجال القصصي، ولاسيما في فصص الأنبياء وتاريخ الأمم السالفة^(٧٧)، وإن كان نرجح نحل القصاص القصص عليه لإعطائهما مشروعية دينية، ولاسيما وقد عرف ابن عباس بالعلم حتى لقب بجبر الأمة.

أشارت د. وديعة طه نجم إلى أن القصص المنسوبة إلى هذه الشخصيات كانت تتضخم مع الزمن وهو ما يدل على الوضع والانتفال^(٧٨)، يؤكد ذلك المقارنة بين قصص الأنبياء في القرون الأولى عند الطبرى والطعلى وبين القصص نفسها في القرون المتأخرة عند ابن إياس مثلاً.

ونظن أن هذا القصص بدأ شفوياً عند أولئك الأقدمين ثم أضيف إليه في العصر العباسي الكثير، حتى ليصعب تمييز الأصل في المتون الكتابية. ولذلك كانت مصادر هذا القصص متعددة مختلفة بحسب الزمان، وقد حددها د. طه حسين في أربعة: مصدر عربي يتمثل في القرآن وما يتصل به من أحاديث وروايات، وبهودي نصراً (من أسلم من الديانتين)، وفارسي وهو ما يستقى من أساطير الفرس والهند، ومختلط يمثل النفسية العامة غير العربية من أهل العراق والشام من الأنباط والسريان وسوادهم^(٧٩).

٣ - السيرة النبوية:

ارتبطة حركة جمع السيرة النبوية بجمع الحديث النبوى، فقد ظلت أحداثها تروى شفوياً طول فترة منع تدوين الحديث، فقد جاء في الحديث النبوى الذى رواه أبو سعيد الخدري: "لا تكتبوا عنى شيئاً غير القرآن، ومن

(٧٧) القصص والقصاص في الأدب الإسلامي، ص ١٢٧.

(٧٨) المرجع السابق، ص ٨٠ - ٨١.

(٧٩) في الشعر الجاهلي، ص ٩٣ - ٩٤.

كتب عنـي شيئاً غير القرآن فليـمه^(٨٠). غير أن أقوال الرسول وأفعاله ظلت حية في نفوس الصحابة ومن جاء بعدهم، يـمثلونها في حياتهم، ويـتناقلونها شفـواياً، بل كان هناك رواة متخصصون بالـحـديث النبـوي مثل أبي هـرـيرة وأـبي سـعـيد الـخـدـري وـعبد الله بن عـباس وـعـشرات غـيرـهم. ولكن ما إن سـمح بـجـمعـ الحديث النـبـويـ، فيـ عـهدـ الخليـفةـ عمرـ بنـ عبدـ العـزـيزـ، حتىـ سـارـعـ الروـاةـ والمـحـدـثـونـ إـلـىـ جـمـعـ المـرـوـيـاتـ الشـفـوـيـةـ مـنـ أـبـانـ الصـحـابـةـ وـالـتـابـعـينـ، ولاـسـيـماـ أـهـلـ الـمـدـيـنـةـ الـمـنـورـةـ وـمـكـةـ، وـتـدوـينـهاـ تـدوـينـاـ عـشـوـائـيـاـ فـيـ الـبـدـءـ، إـلـىـ أـنـ أـتـ مرـحـلةـ التـنظـيمـ وـالتـبـوـيبـ فـيـماـ بـعـدـ.

فالـسـيـرةـ النـبـوـيـةـ أـكـثـرـ تـعبـيرـاـ عـنـ الشـفـوـيـةـ فـيـ التـصـعـبـ الـعـرـبـيـ لأنـهاـ أـقـرـبـ عـهـداـ إـلـىـ المـرـحـلةـ الشـفـوـيـةـ، وـلـأـنـ طـرـائـقـ جـمـعـهاـ تـمـ بـطـرـقـ شـفـوـيـةـ خـالـصـةـ عـنـ طـرـيقـ الـرـوـاـيـةـ، مـثـلـ جـمـعـ الـحـدـيـثـ النـبـوـيـ، وـإـنـ لـمـ يـمـحـصـ فـيـ أـخـبـارـهاـ كـمـاـ فـيـ الـحـدـيـثـ النـبـوـيـ، وـهـيـ أـنـمـوذـجـ لـاـنـتـقـالـ المـرـوـيـاتـ الشـفـوـيـةـ إـلـىـ الـحـالـةـ الـكـتـابـيـةـ بـعـدـ تـدوـينـ السـيـرةـ.

وـيـبـدـوـ أـنـ رـوـاـةـ الـأـخـبـارـ النـبـوـيـةـ التـيـ أـصـبـحـتـ فـيـماـ بـعـدـ السـيـرةـ النـبـوـيـةـ غـيرـ رـوـاـةـ الـحـدـيـثـ، إـذـ إـنـاـ لـاـ نـجـدـ مـثـلاـ سـوـىـ خـبـرـيـنـ لأـبـيـ هـرـيرـةـ وـخـبـرـيـنـ لأـبـيـ سـعـيدـ الـخـدـريـ وـهـمـاـ مـنـ أـغـزـرـ رـوـاـةـ الـحـدـيـثـ، وـهـذـاـ يـعـنـيـ أـنـ السـيـرةـ النـبـوـيـةـ تـأـلـفـتـ عـلـىـ أـيـدـيـ الـقـصـاصـ وـالـأـخـبـارـيـنـ فـيـ الـمـقـامـ الـأـوـلـ، أـمـاـ الـمـحـدـثـونـ فـكـانـوـاـ يـؤـتـىـ بـهـمـ فـيـ السـيـرةـ النـبـوـيـةـ لـتـقـويـةـ الـخـبـرـ أوـ لـاـسـتـكـمالـهـ أوـ لـلـإـيـاءـ بـصـدـقـ الـرـوـاـيـةـ. فـلـعـلـنـاـ نـقـولـ إـنـ السـيـرةـ النـبـوـيـةـ هـيـ أـثـرـ قـصـصـيـ جـمـعـ مـنـ أـفـواـهـ الـأـخـبـارـيـنـ وـالـقـصـاصـ وـقـامـ الـمـؤـلـفـونـ فـيـماـ بـعـدـ، وـعـلـىـ رـأـسـهـمـ اـبـنـ إـسـحـاقـ ثـمـ اـبـنـ هـشـامـ، بـعـلـمـيـةـ إـحـكـامـ النـسـيجـ الـقـصـصـيـ فـيـهاـ وـتـرـتـيـبـ الـأـحـدـاثـ وـإـضـافـةـ الـتـعـلـيقـاتـ وـالـشـرـوحـ، وـسـنـعـودـ إـلـىـ الـحـدـيـثـ عـنـ السـيـرةـ النـبـوـيـةـ فـيـ الـفـصـلـ الثـانـيـ لأنـهاـ كـانـتـ أـوـلـ قـصـةـ كـتـابـيـةـ عـرـبـيـةـ فـيـ تـرـاثـاـ أـيـضاـ.

بـ - القـصـصـ التـارـيخـيـ الأـسـطـوـرـيـ:

كانـ هـذـاـ القـصـصـ اـمـتدـادـاـ لـلـقـصـصـ الـجـاهـلـيـ، وـقـدـ اـخـتـلطـ بـالـقـصـصـ الـدـينـيـ كـثـيرـاـ بـسـبـبـ تـقـاطـعـ الـحـقـلـيـنـ الـمـعـرـفـيـنـ، وـلـأـنـ بـعـضـ الـشـخـصـيـاتـ التـارـيخـيـةـ

(٨٠) صحيح مسلم، تـحـ: محمد فـؤـادـ عـبـدـ الـبـاقـيـ، طـ ٢ـ، دـارـ إـحـيـاءـ التـرـاثـ الـعـرـبـيـ، بـيـرـوـتـ: ١٩٧٢ـ، جـ ٤ـ، صـ ٢٢٩٨ـ - ٢٢٩٩ـ (الـحـدـيـثـ: ٧٢ـ - ٣٠٠٤ـ).

كانت ذات صلة ببعض القضايا الدينية، كالتمهيد التاريخي الذي نجده في السيرة النبوية، بل إن رواة القصص التاريخي هم رواة القصص الديني ذاتهم، إلا أننا نجد تخصصاً فيه عند النسابين وعند بعض القصاصين التاريخيين مثل عبيد بن شريعة الجرهمي.

وكان هذا القصص يتناول تاريخ الملوك ولاسيما ملوك اليمن والحيرة وتدمير والغساسنة، وهو امتداد طبيعي للقصص الجاهلي في هذا المجال ولذلك لم يتغير شكلاً ومضموناً، إلا ما أضيف إليه من مؤثرات إسلامية، كأن يجعل البطل يرهاص بمحىء الإسلام والبعثة النبوية، كما في قصة سيف بن ذي يزن، ونبوءة شق وسطيطح، أو قصة أبرهة الحبشي وغيرها.

ودخلت القصص التاريخي أساطير وافدة من جراء الاختلاط الشديد بين الشعوب والملال التي انضوت تحت لواء الدولة الإسلامية، وكانت الثقافة الفارسية خصوصاً الجسر الثقافي الذي عبرت منه هذه المؤثرات الأجنبية إلى الثقافة العربية، وهو جسر امتد منذ أيام الحيرة ولكن زاد تأثيره في العصر الإسلامي لزيادة الحاجة إليه بعد انتشار القص في الحياة الإسلامية، ومثال ذلك قصة الإسكندر ذي القرنين التي قيل إن يهود المدينة حملوا النضر بن الحارت ورجالاً من قريش أن يسألوا النبي عن الرجل الطواف في الأرض، فكان حديث القرآن عن ذي القرنين، غير أن وصولها كان عن طريق الأدب الفارسي فيما بعد^(٨١). وكذلك قصة نمرود بن كنعان المنسوبة إلى وهب بن منبه، فهي تذكر بأسطورة (أوديب) اليونانية، انتقلت عن طريق القصص الفارسية التي كانت تدور في أرض بابل^(٨٢). وهناك الكثير من القصص الجاهلي أعيدت صياغته في العصر الإسلامي مضافاً إليه أساطير وافدة، كما في قصة يومي المؤس والتعميم، وقصة شريك مع الملك المنذر، وقصة سنمار، وهي كلها من منابع يونانية وفارسية ونصرانية^(٨٣).

(٨١) نجم (وديعة طه)، مرجع سابق، ص ١٦٨، ١٧٩.

(٨٢) نفسه، ص ١٦٢، ١٦٥. تذكر الباحثة أن هناك مجموعة قصصية ضخمة لا تزال في مخطوطاتها في المتحف البريطاني، منها "كتاب تاريخ الإسكندر ذي القرنين الرومي وزيره الخضر" وهي قصة طريفة يبلغ عدد أوراقها ٣٠٤ ورقات (هامش، ص ١٦٢).

(٨٣) علي (جودا)، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج ٨، ص ٣٧٦.

ومن نافل القول أن نذكر الطابع الماضوي لهذا النوع من القصص، دون أن يعني ذلك ألا ينشأ قصص إسلامي تاريخي ذو سمات أسطورية ستحدد ملامحه فيما بعد ولاسيما بعد مقتل الحسين بن علي. كذلك لا بد من ملاحظة الكثير من الأساطير الوافية المؤسلمة، ففي هذا العصر نجد (تموز) الإسلامي متمثلًا في الحسين، ونجد (أوديب) يلقى بظلاله على قصة امرئ القيس، التي تداولها المسلمون، ومثل ذلك قصة الزباء مع قصير التي ذكرنا بقصة حسان طروادة، وغيرها.

ج - القصص الواقعي:

وهو قصص غني ومتوع كغنى الحياة وتتنوعها، حفلت به كتب التاريخ والأدب، إنه ذلك البحر الطامي من الأخبار والتوادر والطرائف، عن حياة العرب بمختلف فئاتهم وطبقاتهم، ولاسيما الشعراء والقادة والعشاق منهم. وقد ظل القصص الواقعي شفوياً فترة أطول من سواه لأنّه قصص نبوي، وصور من صور الحياة المتتجدة المعيشة التي تحتاج إلى زمن ينقضي حتى تستبين أهميته و حاجته، وأول ما دون منه فيما نعلم قصص الحب العذري، مثل أخبار مجنون ليلى التي يعتقد بعض مؤرخي الأدب أنها من وضع أحد فتيانبني أمية^(٨٤)، وأن المجنون شخص لا وجود له أو شخص تارخي ولكن أضيف إليه كل ما يعبر عن حال الحب المأسوي العذري، وتدل الأخبار المتناقضة المروية عن المجنون على أنه أشبه باسم رمزي لعاشق ذلك العصر، أي أنه "أنموذج" بحسب مصطلح الناقد الروسي بيلينسكي، ففي هذا العصر أخذ الأدب العربي يحفل بـ "الأنموذجات" كأنموذج الطمع المتناثل في أشعب، والحمق المتمثل في هبنقة، والحلم المتمثل في الأحنف بن قيس إلى غير ذلك، إضافة إلى الأنموذجات الجاهلية السابقة التي ترخر بها كتب الأمثال والأدب.

سمات القصة العربية الشفوية العامة:

لا نستطيع تحديد خصائص القصة العربية الشفوية بدقة لأنها ليست ثابتة، بل كانت تتغير مع الزمن، ولاسيما وقد وصلت إليها مدونة، وهو ما

(٨٤) الأصفهاني، الأغاني، ج ٢، ص ٤.

يجعلها تخضع للقوانين الكتابية، غير أن توافر بعض العناصر يتيح لنا القبض على بعض الملامح المهمة فيها، ولا سيما في القصة الإسلامية. ويمكن تلخيص هذه الخصائص الشكلية والمضمونية في ما يلي:

- الميل إلى الإيجاز، انسجاماً مع العقلية العربية التي تعبّر عنها المقوله العربية المشهورة "البلاغة في الإيجاز".
- البعد عن التفصيات الموضوعية والثانوية، إذ تهمل القصة المؤثرات المكانية والزمانية، ولا تهتم بالوصف الاجتماعي والنفسي فيتناولها الشخصيات القصصية، فتندو هذه الشخصيات كائنات قصصية عامة تكاد لا ترتبط ببيئتها إلا نادراً.
- عدم وضوح مستويات اللغة في الحوار، فهي لا تعبّر عن الشخصيات بقدر ما تعبّر عن لغة القاص والجمهور.
- افتراقها بالشعر، إذ قلما نجد قصة خالية من الشعر، ويعود ذلك إلى ما للشعر من تأثير في نفوس العرب، إضافة إلى أن الشعر نفسه كان وعاء للذاكرة العربية سجل الأحداث التاريخية والاجتماعية وارتبط بها.
- التوثيق الإسنادي، إذ تروى القصة نقاًلاً من راوٍ إلى آخر في سلسلة من السند، إثباتاً لصحتها أو أمانة علمية أو إيهاماً بصحتها التاريخية وهو الأغلب، ويعود ذلك إلى تأثير علم الحديث النبوي الذي بدأ يتكون في هذا العصر، وما يتطلبه من تحري الدقة والصدق، غير أن هذا الأمر أوقع القصة العربية في مأزق لا بد من الوقوف عنده.

فقد نظر العرب إلى القصة المروية على أنها حقيقة غالباً، أو أنها واقعة تاريخية مهما كانت غرابتها ولا منطقيتها، ولذلك لم يميزوا بين القصة والخبر والحديث والموعظة والنادرة، فلم يتناولوا القصص على أنها مختلفة أو مؤلفة، بل لم يقبلوا فيها الكذب الخالي (وفق قانون الجرح والتعديل) وإن قبلوا الكذب الفني (الخيال)، وهو ما يدل على أن النظرة إلى القصة كانت نظرة خارجية تتعلق بالقصاص لا بالقصة، وسبب هذا الموقف في نظرنا ديني بحت، إذ لم يكن الكذب مقبولاً إلا في الشعر كما تعبّر عنه المقوله المشهورة "أذب الشعر أكذبه"، وهو ما لم يسمح به في الكلام العادي (النشر فيما بعد).

وهكذا لم يكن أمام القصاص إلا أن يخترعوا أسانيد وهمية توهם الجمهور بحقيقة ما يسمع، وترفع المسؤولية عن القاص، كي لا ينظر إليه على أنه يروي (أباطيل) وأسماراً وخوارق، فلم يكن السنن حاجة فنية بل وسيلة للقص وجسراً له ليس أكثر.

ولعل هذه النظرة المتزمتة إلى القص ترافقت أيضاً مع النظرة إلى النثر عموماً، إذ ظل الشعر هو الفن الأول تليه الخطابة في الثقافة الشفوية، ولم تتغير مكانة النثر إلا عندما علا شأن الكتابة في العصر العباسي، حين أصبحت مهنة ذات مردود مادي ومعنوي كبير، وعند ذلك فقط استطاعت القصة الإفلات إلى حين من رقابة الفقهاء، قبل أن تلوذ بظلال الأدب الشعبي.

* * *

الفصل الثاني

القصة الكتابية حتى القرن الثالث الهجري

بدأ عصر التدوين الحقيقى في حياة العرب مع القرآن الكريم الذي شكل محوراً مركزياً دارت حوله فعاليات الحضارة العربية الإسلامية، وكانت المحاولات الأولى في زمن الرسول (٢) حين كان كتاب الوحي يكتوبون القرآن على ما تيسر من رقاع جلدية أو لخاف أو جريد نخيل أو عظام أكتاف الحيوانات، وقد جمع القرآن على عهد أبي بكر، وفي زمن الخليفة عثمان نسخ المصحف في عدة نسخ وزوع على الأمصار، ولم يدون شيء من أحاديث الرسول بعد نهيء عن ذلك، أي إن الكتابة اقتصرت على القرآن إلا من بعض الرسائل الرسمية الموجهة إلى الولاة والحكام. ولم يغد التدوين ضرورة إلا مع تطور الدولة الإسلامية وحاجتها إلى تصريف شؤونها ولاسيما بعد إنشاء الدواوين، وكانت النقلة النوعية في تعريب الدواوين على عهد عبد الملك بن مروان، وهو ما أتاح للغة العربية أن توakiب التطورات الحضارية في وقت مبكر.

الرواة والأخباريون والقصاصن واستمرار الشفوية:

على الرغم من بدء عصر التدوين إلا أن الرواية ظلت مصدراً أساساً للكتب، فقد تطورت الرواية الشفوية كثيراً في نهاية العصر الأموي وبداية العصر العباسي تطوراً كبيراً، بل إنها بلغت أوجها حقاً، ففي هذه المرحلة توطدت المدينة العربية ونشأ ما يشبه الحنين الجمعي إلى الماضي وإلى الصحراء وبساطتها حفاظاً على الهوية المهددة بعد اختلاط الأمم والشعوب في الدولة الإسلامية وتعقد الحياة الحضرية، وتمثل ذلك في تأصيل علوم

الدين والدنيا، وفي الحاجة الحقيقة إلى الحفاظ على رمز الأمة وهو اللغة والأدب، فليس غريباً أن يغدو التراث الصحراوي هو المقياس الذي تقاس عليه شواهد اللغة والأدب، وأن يوقف في الاستشهاد عند ابن هرمة، وليس غريباً أن يطوف علماء الأدب واللغة مثل الأصمسي وأبي عبيدة وسواهما في بوادي العرب يجمعون كنوزهم اللغوية والأدبية، كذلك ليس غريباً أن يحتفي العلماء احتفاء شديداً بمن يفدي من الأعراب على المدن للتقط طرائفهم وفضاحتهم مما غصت به كتب الأدب. وهناك من يرى أن الاهتمام بنوادر الأعراب يعود إلى أنها تعرض لنمط غابر من الحياة، يرضي حياة أهل المدن ويزينها؛ فالأعراب أصحاب خطاب هامشي مطرود متناقص شاحب غريب مضحك شديد المفارقة والافتراق^(١).

ومن العوامل التي أسهمت في استمرار الثقافة الشفوية انتشار ظاهرة السمر انتشاراً ساعدت عليه الحياة الجديدة بما حفلت من نوادر وأسواق ومجالس وحلقات في المساجد وقصور الخلفاء والوزراء وغيرها، وكانت مصدراً مهماً للأخبار والنواذر، ولا نستبعد أن الكثير منها كان يدون بأقلام كتاب القصور لحفظها وتداولها في القصور والمكتبات. وقد أشار بلاشير إلى أثر حفلات السمر في الأخبار في قوله: "إذا ما استئننا إلى الواقع العصرية، وجذنا أن حفلات السمر، أسهمت بالحكايات التي تحكي في إبقاء حماسة موروثة للقصص والأساطير"^(٢).

وقد اهتم الخلفاء العباسيون بالأسمار ولasisma الرشيد، وكانت مجالس الأسمار هذه مادة خصبة للكتب الفصصية، بلغت في عصر المؤرخ حمزة الأصفهاني (ت. ٣٥٠هـ) ما يقرب من سبعين كتاباً. وقد اشتهر الأصمسي بأنه ببل المجالس إذ كان يتحف القوم بما لذ وطاب من الأحاديث والأخبار والطرائف، وكذلك أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت. ٢١٠هـ) والهيثم بن عدي وابن الكلبي ويونس بن حبيب وخليف الأحمر والمفضل الضبي والكسائي وأبو عمرو الشيباني والفراء وأبو زيد الأنباري وابن الأعرابي ومحمد بن سلام الجمي وغيرهم من

(١) الموسوي (محسن جاسم)، سردیات العصر العربي الإسلامي، ص ٣٥.

(٢) إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية، ص ٨٠.

علماء الرواية، إلا أننا نلاحظ في هذا العصر أن هؤلاء الرواة اتبوا يدونون مروياتهم ويصنفون الكتب ليبدأ عصر التدوين الحقيقى المنظم على أيديهم؛ وهكذا تجمعت مادة قصصية ضخمة بين أيدي النساخ وفي الدواوين والمجالس.

وإذا كان العلماء قد صاغوا المواد القصصية بأسلوبهم محافظين بعض الشيء على نكهتها الشفوية التي يضمنها السند، فإن هناك قصصاً شفويةً خالصاً ظل يُتداول في كل مكان على أفواه القصاصين الذين علا شأنهم في العصر العباسي الأول، نتيجة لمتطلبات الحياة الجديدة، لتزجية الوقت والعظة والعبرة والفائدة، فقد غدا الاستماع إلى القصص نشاطاً شعبياً يضاهي الاهتمامات الأخرى في الحياة، كالصيد والتزه وسماع الغناء والقصف والعربدة وغيرها من أنواع السلوك الاجتماعي في العصر العباسي.

وقد لمع عدد من القصاص المشهورين في هذا العصر، مثل عبدالله بن عرادة وموسى الأسواري والقاسم بن يحيى الضرير ومالك بن عبد الحميد المكوف وصالح المري، وكان الأسواري يقص باللغتين العربية والفارسية، وقد أفرد لهم الجاحظ فصلاً في كتابه "البيان والتبيين"، وذكر أخبارهم وصفاتهم وسماتهم^(٣).

وكان على القاص أن يتخد هيئة مناسبة تحدث التأثير النفسي المطلوب في الجمهور، وكان من تمام آلة القصص أن يكون القاص أعمى ويكون شيخاً بعيد مدى الصوت. وفي المستطرف ذكر لبعض ما يجري في مجالس القص، كالصعقة عند ذكر آيات من القرآن، ويدرك أنه كان يمرق قاص يبكي بمواعظه فإذا طال مجلسه بالبكاء أخرج من كمه طنبوراً صغيراً فيحركه ويقول: مع هذا الغم الطويل يُحتاج إلى فرح ساعة^(٤). وقد يكون بعض ما ذكره الأشيهي يتعلق بالقصاصين المتأخرین، ولكن هذا لا يمنع أن تكون هذه الأحوال قد بدأت بالظهور منذ هذا العصر، ولاسيما إذا عرفنا أن ظاهرة الكدية التي كثيراً ما اقترنـت بالقص بدأت في وقت مبكر، كما يظهر ذلك في

(٣) الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١، ص ٣٦٧ - ٣٦٩.

(٤) الأشيهي، المستطرف، ج ١، ص ١٧٧.

"حديث خالد بن يزيد" في كتاب "البخلاء للجاحظ^(٥)", إذ يذكر الكثير من مصطلحات المكدين ويفسرها الجاحظ، وهو ما يوحي بترسخ هذه الظاهرة في المجتمع العباسي منذ زمن بعيد.

والذي نلاحظه هنا أن القص ارتبط في المقام الأول بالموضوعات الدينية، فكان قصصاً وعظياً، ولكن الحياة بغناها الشديد قدمت موضوعات أخرى كان مجالها مجالس السمر، التي كانت المنبع الذي استمد القصص الواقعى مادته، إضافة إلى طرائف الأعراب والمكدين والأسخاء والبخلاء والعشاق والأذكياء والحمقى وسواهم ومن ستعص بأخبارهم كتب الأدب.

تدوين السيرة النبوية:

تعد السيرة النبوية شكلاً سريداً عربياً أكثر تكاملاً في هذه المرحلة، فإن المسلمين منعوا من تدوين الأحاديث النبوية، مخافة أن يختلط الحديث بالقرآن، إلى زمن عمر بن عبد العزيز حين أطلق للمحدثين العنان ليدونوا ما بحوزتهم وتصورهم من الأحاديث، فدونوا كذلك كتاباً في السيرة النبوية، ويرى فاروق خورشيد أن أسباب تدوين السيرة النبوية تعود إلى أن القصاص المسلمين أرادوا الابتعاد عن القصة ذات الموروث الجاهلي الذي كان سائداً ولاسيما بعد أن تجمعت مادة ضخمة لدى الصحابة والتبعين عن حياة الرسول (٢)، فكانت مادة ثرية للقصاص تتلاءم مع الروح الجديد ورغبات المتقين الذين شغلوا بالإسلام عما سواه. ويرى أن هناك سبباً تاريخياً يتمثل في أن القرن الهجري الأول مضى دون أن تدون الأحاديث النبوية رسمياً، ولجاجة المسلمين إلى أن يعرفوا من أمر حياة رسولهم الشيء الكثير... نشأ هذا الاتجاه إلى التدوين التاريخي الغاية، القصصي القالب^(٦).

ولعل أولى محاولات التدوين غير المباشر للسيرة كانت تلك الرسائل التي أرسلها عروة بن الزبير إلى عبد الملك بن مروان عن بعض سيرة الرسول^(٧)، ونعتقد أن أولى المحاولات الرسمية لتدوين السيرة النبوية كانت بأمر أمير العراق

(٥) البخلاء، ص ٤٦ - ٥٢.

(٦) في الرواية العربية - عصر التجميع، ص ١٧٨ - ١٨٠.

(٧) نفسه، ص ١٨٠.

خالد القسري في زمن الخليفة هشام، كما ورد في خبر ساقه الأصفهاني في (الأغاني) على لسان أحد المؤرخين والنسابة الأوائل وهو ابن شهاب بن عبد الله^(٤)، جد الذهري المعروف، وينكر البسوبي في (المعرفة والتاريخ) أنه أول من وضع هذه الأحاديث^(٥)، فلعل هذا الرجل أول كتاب السيرة النبوية.

وأغلب الظن أن تدوين السيرة بدأ بجهود متفرقة وجزئية قام بها المحدثون والأخباريون، من أمثال عروة بن الزبير بن العوام الفقيه المحدث (ت نحو ٩٢هـ)، ثم أبان بن عثمان بن عفان المدني (ت ١٠٥هـ)، الذي ألف صحفاً جمع فيها أحاديث حياة الرسول، ثم وهب بن منبه (ت ١١٠هـ) وشرحبيل بن سعد (ت ١٢٣هـ) وابن شهاب الذهري (ت ١٢٤هـ) وعاصم بن عمر بن قتادة (ت ١٢٠هـ) وعبد الله بن أبي بكر بن حزم (ت ١٣٥هـ) وموسى بن عقبة (ت ١٤١هـ) ومعمر بن راشد (ت ١٥٠هـ) ثم محمد بن إسحاق مولى قيس بن مخرمة بن المطلب بن عبد مناف (ت ١٥٢هـ)^(٦).

ويرى د. إحسان عباس أن السيرة كتبت تحت مؤثرات أهمها عاملان كبيران: "الأول أن سيرة الرسول جزء من السنة، فهي والحديث مصدران هامان من مصادر التشريع، ومنهما تستفاد الأحكام... والثاني: أن المسلمين كانوا قد ورثوا نظرة الجاهلية إلى التاريخ، وهي نظرة قائمة على "الأيام" وطبيعة الحرب وشئون القتال، ولذلك اهتم كتاب السير قبل كل شيء، بمعازи الرسول وتصوير ذلك الدور الحربي الذي أدى إلى انتصار المسلمين في النهاية"^(٧). وقد عدت السيرة، كما يرى د. عباس أيضاً، جزءاً من الحديث تخضع لأحكام الإسناد خصوصاً دقيقاً، فهي على هذا ليست روایة منطقة مسترسلة، ولكنها روایات متفرقة مقيدة؛ يجمعها موضوع واحد، ويقع الإسناد رواثتها عن التفسير والتحليل، لأن جهد كاتبيها منصرف إلى الصدق في الخبر^(٨).

(٨) الأصفهاني، الأغاني، ج ٢٢، ص ١٥.

(٩) البسوبي، المعرفة والتاريخ، ج ١، ص ٦٣٣. وقد ترجم له البسوبي ترجمة مستفيضة، ينظر: ج ١، ص ٦٢٠ - ٦٤٣.

(١٠) ابن هشام، السيرة النبوية، ج ١، ص ٥ - ٦ (مقدمة المحققين).

(١١) فن السيرة، ط ٢، دار الثقافة، بيروت (د. ت)، ص ١٣.

(١٢) نفسه، ص ١٤.

وطلت السيرة النبوية موزعة في تلك الكتب المتفرقة حتى جاء ابن إسحق في القرن الثاني (ت ١٥٢هـ) وجمع مادته من جميع من سبقه في سيرة ضمنها مرويات شفوية تضخمت عبر الزمن، وخلط فيها كثيراً، وأدخل عليها كثيراً من الشعر المنحول، فلاقت انتقاداً شديداً، يقول السيوطي في "المزهري": "وكان من هجن الشعر وحمل كل غثاء محمد بن إسحاق بن مولى آل مخرمة بن المطلب بن عبد مناف، وكان أعلم الناس بالسير، قبل الناس عنه الأشعار وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر، إنما أوتي به فأحمله. ولم يكن له ذلك عذراً، فكتب في السيرة من أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط وأشعار النساء ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود. أفلأ يرجع إلى نفسه فيقول: من حمل هذا الشعر ومن أداه منذ ألف من السنين، والله يقول [فقط] دابر القوم الذين ظلموا [أي لا بقية لهم]"^(١٣).

ولعل ما أخذ على سيرة ابن إسحاق هو أبرز جانب قصصي فيها، فإن جافاها العلم والتاريخ فقد كانت أهم قصة دينية عربية على الإطلاق، تركت آثاراً عظيمة الأهمية في الفن القصصي العربي فيما بعد، فالسيرة النبوية - كما يقول فاروق خورشيد - تتف كمرحلة انتقال بين الشكل القصصي الذي عرفه العرب قبل الإسلام وبين شكلها الذي تطور فيما بعد إلى القصص العربي الإسلامي، فلن نجد - في رأيه - قصة عربية بعد هذا إلا وهي تبدأ بنسب البطل وقبيلته، واتصال هذا النسب وصحته، وأهمية تلك القبيلة وخطورتها^(١٤).

وكما قلنا فإن سيرة ابن إسحق هي نص أكثر تعبيراً عن الشفوية في تراثنا العربي في صورته النهائية. وجاء ابن هشام بعد عقود (ت ٢١٣ أو ٢١٨هـ) فهذب سيرة ابن إسحاق ولخصها فانتشرت عنه فأصبحت تتسب إليه^(١٥)، وفي الحقيقة ظل المتن لابن إسحاق إلا من تدخل قليل لابن هشام هنا وهناك، وإن فقدت الكثير من عناصرها القصصية التي تتعارض مع الشروط العلمية لعلمي الحديث والتاريخ.

(١٣) السيوطي، المزهري في علوم اللغة وأنواعها، ج ١، ص ١٣٦ - ١٣٧.

(١٤) خورشيد (فاروق)، مرجع سابق، ص ١٨٩.

(١٥) فروخ (عمر)، تاريخ الأدب العربي - الأعصر العباسية، ص ٢٠٣.

يقال إن ابن إسحاق ألف كتابه بأمر من المنصور ليتلقف به ابنه المهدى، وإنه طلب منه اختصاره، فاختصره له، وكان كتاب ابن إسحاق مقسماً إلى ثلاثة أجزاء: "المبتدأ"، وهو من أربعة فصول تناول فيها تاريخ الرسالات السابقة على الإسلام، وتاريخ اليمن في الجاهلية، وتاريخ القبائل العربية وعبادتها، وتاريخ مكة وأجداد الرسول. و"البعث"، وهو يشمل حياة الرسول في مكة والهجرة، ويهتم فيه بالترتيب الزمني للحوادث. و"المغازي"، يتناول فيه حياة الرسول في المدينة، وهو كسابقه في الاهتمام بالترتيب الزمني والأسانيد^(١٦).

ثم جاء ابن هشام محمد بن عبد الملك بن هشام بن أبيوب الحميري أو المعافري عند بعضهم (ت بين ١١٣ و١٨١هـ)، فتعهد سيرة ابن إسحاق بالتهذيب والاختصار، واستبعد تاريخ الأنبياء من آدم إلى إبراهيم، وغير هذا من ولد إسماعيل من ليسوا في العمود النبوى، كذلك حذف بعض الأخبار والأشعار وزاد عليها مما يعلم^(١٧)، حتى لقد نسبت فيما بعد إليه وتنسى مؤلفها الأول.

والسيرة النبوية كتاب عظيم الخطر بعيد الأثر، فقد كان موسوعة تاريخية في وقته، وقد تضمن الكثير من معتقدات العرب وعاداتهم ومظاهر حياتهم، غير ما فيه من سيرة لأهم شخصية تاريخية في تاريخ العرب، الرسول الكريم (٢)، وحياة المسلمين الأوائل.

وبغض النظر عن صحة المرويات في السيرة، فإنها عمل سردي شديد الأهمية في الثقافة العربية، فقد أطلقت القصص الدينى إلى أبعد مدى، إضافة إلى أنه فسح في المجال لأنماط آخر من السير مثل كتب التراجم ومعجمات الأعلام والبلدان والسير التاريخية والذاتية^(١٨).

تبدأ السيرة بنسب الرسول وما يتعلق به من أصل العرب وقصة سد مأرب، ثم برواية ربيعة بن نصر ملك اليمن الذي يرسل في طلب الكاهنين شق

(١٦) السيرة النبوية (مقدمة المحققين)، ج ١، ص ١١. ينظر أيضاً: أمين (أحمد)، ضحى الإسلام ج ٢، ص ٣٣٢.

(١٧) السيرة النبوية، ج ١، ص ١٢ (المقدمة).

(١٨) للمزيد من التفصيل ينظر: عباس (إحسان)، فن السيرة، ص ١٦ - ٢٨.

وسطيحة لتفسيير رؤياه^(١٩). فيقدم سطيح أولاً فيقول للملك: "رأيت حممة، خرجت من ظلمة، فوّقعت بأرض تهمة، فأكلت منها كل ذات جمجمة. فقال الملك: ما أخطأت منها شيئاً يا سطيح، فما عندك من تأويلاً لها؟" فيتبأ له بغزو الأحباش ثم بطرد ابن ذي يزن إباهم ثم بمجيء "نبي زكي"، يأتيه الوحي من قبل العلي، قال: ومنن هذا النبي؟ قال: رجل من ولد غالب بن فهر بن مالك بن النضر، يكون الملك في قومه إلى آخر الدهر. قال: وهل للدهر من آخر؟ قال: نعم، يوم يجمع فيه الأولون والآخرون، يسعد فيه المحسنون، ويشقى فيه المسيئون، قال: أحق ما تخبرني؟ قال: نعم، والشفق والغسق، والفلق إذا اتسق، إن ما أبأتك به لحق". ثم يأتي شق، فيسأله السؤال نفسه، فيقول: "رأيت حممة، خرجت من ظلمة، فوّقعت بين روضة وأكمة، فأكلت منها كل ذات نسمة"، ويتبتأ له بما تبتأ له سطيح من قبل بسجع مختلف، وأن سلطان ابن ذي يزن "ينقطع برسول مرسل، يأتي بالحق والعدل، بين أهل الدين والفضل، يكون الملك في قومه إلى يوم الفصل".

كانت تلك النبوءة مدخلاً لرواية تاريخ اليمن الذي كان يغرى الرواة بما فيه من سحر وعجائب، فيمر المؤلف بتاريخ النصرانية في اليمن وقصة أصحاب الأخدود مع ذي نواس اليهودي، ثم احتلال الأحباش لليمن، ومحاولتهم هدم الكعبة (عام الفيل)، ثم خروج سيف ذي يزن عليهم مستتصراً الفرس، وطرد الأحباش، واستيلاء الفرس على اليمن، الذين أسلموا بعد ذلك بناء على نبوءة أخرى، وقال فيهم الرسول: "أنتم منا وإلينا أهل البيت" (فقد كان ابن إسحاق سليل الفرس)، ويدركنا المؤلف بين الحين والحين بنبوءة الكاهنين، ولكن التنبؤات لا تنتهي، فهذا حجر وجد باليمن كتب عليه في الزمان الأول "من ملك ذمار؟ لحمير الأخيار. من ملك ذمار؟ للحبشة الأشرار. من ملك ذمار؟ لفارس الأحرار. من ملك ذمار؟ لقریش التجار"^(٢٠).

(١٩) نفسه، ج ١، ص ١٥ - ١٨.

(٢٠) نفسه، ج ١، ص ٧٠.

ويروي المؤلف قصة ملك الحضر، وقصة عمرو بن لحي وأصنام العرب، وأنساب العرب، وقصة مكة وجرهم وكنانة وخزاعة فيها، ويصل بعد ذلك إلى حديث احتفار بئر زمزم الذي دفنته جرهم قبل خروجها من مكة، وأحوال الحج في الجاهلية ووظائف القرشين في خدمة بيت الله، ويروي المنام الذي أتى عبد المطلب لحفر بئر زمزم واختصامه مع قومه حول الإشراف على البئر، ومضيهم إلى كاهنة بنى سعد بن هذيم بأشراف الشام وعطشهم على الطريق حتى كادوا يهلكون، ثم انفجر الماء من تحت ناقة عبد المطلب وإقرار القرشيين له بحقه. ثم يذكر نذر عبد المطلب ذبح ولده الله عند الكعبة إن ولد له عشرة نفر، بعد ما لقي من قريش ما لقي عند حفر زمزم، وحين ولد له عشرة ضرب بالقذاح فوقع على عبد الله أصغر أولاده، فمنعته قريش وأخرجته إلى عرافة في الحجاز فأشارت إليهم أن يفدوه بالإبل. وفي ولادة الرسول نجد أنفسنا أمام رؤيا جديدة تأتي آمنة بذلة وهب أم الرسول (٢)، وبعد ذلك يبدأ المؤلف سرد سيرة الرسول بحسب الترتيب الزمني الطبيعي. وبتعبير آخر، ينتهي التاريخ الأسطوري ليبدأ التاريخ الطبيعي.

فتحت السيرة النبوية وغيرها من الكتب الباب واسعاً أمام فعاليات القص المختلفة، لعل منها فعالية الخبر القصصي المترافق الذي سيكون له أثر كبير في القص العباسى، في تشكيل "القصة المشهدية" و"القصة المسلسلة"، وهو ما سنبثه في الباب الثالث، وكذلك في استخدام طريقة المنام والرؤيا، ووسيلة السند وغيرها.

تدوين القصة التاريخية والأسطورية والواقعية:

بدأ التدوين في المغازي والأخبار والتاريخ على عهد معاوية، فقد كان معاوية يدرك أهمية التدوين في حفظ تراث الأمة وتقويم أركان الملك، ولذلك رأيناه يستدعي بعض الأخباريين مثل دغفل النسابة وعبيد بن شريعة الجرهمي^(٢١)، على ما يقال، وغيرهما من علماء ذلك الزمان، ويأمر بتدوين

(٢١) عطوان (حسين)، الرواية التاريخية في بلاد الشام في العصر الأموي، ط ١، دار الجيل، ١٩٨٦، ص ٢٠.

أقوالهم وحفظها في خزائنه. ومهما كانت شكوكنا في هذه المدونات الأولى فإنها لا تلغي فكرة بدء التدوين في زمن معاوية، مع العلم أن مفهوم الكتاب في ذلك الزمان لم يكن يعدو بضع ورقات، أي بضع قطع من الجلد، فقد كانت كتاباً بادئية من حيث المادة والشكل والمضمون.

وقد ذكر صاحب "الفهرست" في مقالته الثالثة عشرات الكتب في المغازي والأخبار، والكثير منها رآه بنفسه^(٢٢)، وهو ما يدل على وجودها التاريخي، نذكر منها في القرنين الأول والثاني للتمثيل لا للحصر: كتاب الملوك وأخبار الماضين لعيبد بن شرية في نحو خمسين ورقة، كتاب الأمثال لصحار العبدي، السيرة النبوية لمحمد بن إسحاق (ت ١٥٠ هـ).

ومنها لأبي مخنف بضعة وثلاثون كتاباً منها: كتاب الردة، كتاب فتوح الشام، كتاب فتوح العراق، كتاب الجمل، كتاب صفين، كتاب أهل النهروان والخوارج، كتاب مقتل علي رضي الله عنه، كتاب مقتل حجر بن عدي، كتاب مقتل الحسين عليه السلام، كتاب مقتل عبد الله بن الزبير... وهو غزير التأليف لم يترك حدثاً تاريخياً إلا كتب فيه.

ولنصر بن مزاحم: كتاب الغارات، كتاب صفين، كتاب الجمل، كتاب مقتل حجر بن عدي، كتاب مقتل الحسين بن علي. وللقيط المحاربي: كتاب السمر، كتاب الحراب والقصوص، كتاب أخبار الجن. ولعبد الله بن سعد الزهري: كتاب فتوح خالد بن الوليد.

ولهشام بن محمد بن السايب الكلبي (ت ٢٠٦ هـ): قصة الغزال، كتاب أخبار العباس بن عبد المطلب، كتاب المثالب، كتاب تسمية من نقل من عاد وثمود والعمايلق وجرهم وبني إسرائيل من العرب، وقصة الهجرس، كتاب حديث آدم وولده، كتاب عاد الأولى والآخرة، كتاب تفرق عاد، كتاب أصحاب، كتاب الأصنام، كتاب القداح، كتاب الكهان، كتاب الجن، كتاب اليمن وأمر سيف، كتاب الديجاج في أخبار الشعراء، كتاب أخبار عمرو بن معدى كرب، كتاب البلدان الكبير، كتاب البلدان الصغير، كتاب العجائب الأربع، كتاب الحيرة، كتاب داحس

(٢٢) الفهرست، ص ١٤٢ - ١٨٤.

والغبراء، كتاب أيام فزاره ووقائع بنى شيبان، كتاب الفتیان الأربع، كتاب السمر، كتاب حبيب العطار، كتاب عجائب البحر، وغيرها من عشرات الكتب، فقد كان ابن الكلبی موسوعة حقيقة للجاهلية والإسلام.

ولأبي عبیدة عمر بن المثنی (ت ٤٢١ھـ) : كتاب الحیوان، كتاب الأمثال، كتاب خوارج البحرين والیمامۃ، كتاب الموالی، كتاب الأحلام، كتاب المثالب، كتاب لصوص العرب، كتاب أخبار الحاج، كتاب الحمالین والحملات، وغيرها من عشرات الكتب في الأدب واللغة والأخبار.

ولمحمد بن عمر الواقدی (ت ٢٠٧ھـ) وكان له غلامان مملوکان يكتبان اللیل والنهار: كتاب التاريخ والمغاری، كتاب أخبار مکة، فتوح الشام، كتاب فتوح العراق، كتاب السیرة، كتاب صفین، كتاب التاريخ الكبير، وغيرها كثیر.

وللهیثم بن عدی (ت ٢٠٧ھـ) : كتاب المثالب، كتاب المعمرین، كتاب هبوط آدم، كتاب الخوارج، كتاب النوادر، كتاب أخبار الفرس، وغيرها. ولوهہ بن وهب أبي البختري: كتاب طسم وجديس، كتاب نسب ولد إسماعيل بن إبراهيم عليه السلام ويحتوي على قطعة من الأحادیث والقصص. ولأبی الحسن علي بن محمد المدائی (ت ٢٢٥ھـ) عشرات الكتب في أخبار النبي (ص)، وكتب في أخبار قریش وكتب في أخبار الخلفاء والفتوح والأخبار والنوادر تکاد لا تحصی، وهو من کبار الأخبارین في عصره.

إن نظرة إلى أسماء هذه الكتب تدلنا على شغف أهل هذا العصر بالتاريخ والقصص، وإقبالهم عليه، فهذه الغزارة في التأليف تعكس وضعًا ثقافیاً واجتماعیاً عاماً، من صفات الاستقرار المادي والاجتماعي، ولاسيما إذا عرفنا أن الخلفاء والوزراء في هذه المرحلة كانوا يشجعون العلم تشجیعاً عظیماً، فهذا العصر كان أزهى عصور الثقافة العربية، فهو عصر البناء والتأسیس، بعد زمن طویل من الاضطرابات السياسية في العصر الأموی. من جهة أخرى نرى مصطلح القصة بطل علينا بقدرة كما هي الحال في كتابی هشام بن محمد الكلبی "قصة الغزال" و"قصة الهرس"، إذ إن مصطلح "كتاب" كان يطغی على ما سواه حتى إنه كان يدخل في عناوین المصنفات (بل في تضاعيفها وأجزائها أيضاً) كثيراً، لأنه كان يعبر عن ثورة التدوین والكتابة في هذا العصر.

وقد ابتدأ الأمر من الاهتمام بالمعازي لارتباط هذا اللون من التأليف بحياة الناس الروحية، فهي تاريخ ديني للمسلمين، ثم انتقل التأليف إلى التاريخ، فوضعت الكتب التاريخية الأسطورية مثل "كتاب الملوك وأخبار الماضين" الذي ألفه عبد بن شرية الجرهمي (ت ٧٠ هـ) لمعاوية، على ما يقال، ومثل "كتاب التيجان في ملوك حمير" المنسوب إلى وهب بن منبه، في العصر الأموي، وهي كتب ملتبسة لمؤلفين إسکالیین، لا يمكن القطع بصحتها لقدم العهد بها، ولأن البدايات تكون دائمًا ملتبسة غامضة. ولكن مهما كان من أمرها فإنها كتب كانت موجودة في ذلك العصر بغض النظر عن صحتها أو صحة نسبتها إلى مؤلفيها، أي إنها أثرت في الحياة الثقافية تأثيراً كبيراً، وكان لها أثر في توجيه الناس نحو القص التاريخي والديني والأسطوري.

وأما وهب بن منبه فهو من اليمن، كان يهودياً فأسلم، وكان ينبوعاً سريداً ثراً، بعث تاريخ اليمن الغابر، وهو تاريخ حافل بالأساطير، منه استقى الأخباريون قصصهم، وكان كتابه "التيجان" أول كتاب مكتمل وشامل عن ملوك اليمن قبل الإسلام، غير أن بروكلمان يشكك في نسبة هذا الكتاب إليه، ويرى أنه لابن هشام اعتمد فيه بصورة أساسية على إسرائيليات وهب بن منبه وإن روى أيضاً عن مصادر أخرى مثل محمد بن السائب الكلبي وأبي مخنف، وذكر فيه أسطورة تاريخ عرب اليمن إلى سيف بن ذي يزن^(٢٣).

ومن الطبيعي أن تسبق هذه الكتب جهود متفرقة تتناول أموراً جزئية، فقد بدأ الاهتمام بكتابة الأخبار والعلوم منذ مطلع العصر الأموي، وكان للخلفاء أثر مهم في تشجيع ذلك، كمارأينا من فعل معاوية.

وفي العصر العباسي الأول انطلق التأليف التاريخي بلا حدود، كما رأينا، من كتب تؤرخ للدعوة الإسلامية والمعازي والفتح والقبائل والملوك، إلى كتب شاملة تؤرخ للدول والأقاليم. وفي الوقت نفسه كانت الأخبار المرافقة لهذه الموضوعات التاريخية مادة خصبة لموضوعات أخرى، كالمفاحر والمثالب، والسير والقصص والأساطير، ولذلك رأينا عدداً من الكتب التي وضعت للسمر والأساطير والوعظ، وغيرها من الفنون.

(٢٣) بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج ١، ص ٢٥٢.

تدوين الأمثال:

رأينا أن الأمثال كانت قصصاً مضمراً في الجاهلية، بمعنى أن المثل المتداول كان يلخص قصة يعرفها الناس فلا حاجة إلى ذكرها نصاً، ولكن في العصور اللاحقة أصبح الناس بحاجة إلى معرفة قصة المثل التي تقادم عليها الزمن وكادت تنسى، فانبثأ علماء كثيرون للتأليف في قصص الأمثال، لما فيها من فائدة ومتعة وإلهام المثل نفسه في جو عام من الروح الإحيائي الذي ساد العصر.

كان أشهر من وضع في الأمثال كتاباً: يونس بن حبيب (ت ١٨٢هـ) والمفضل الضبي (ت نحو ١٨٨هـ)، مؤرج السدوسي (ت ١٩٥هـ)، وابن سلام (٢٢٤هـ) ليبني على جهودهم فيما بعد العسكري (٣٩٥هـ) في كتابه "جمهرة الأمثال" والبكري في "فصل المقال في شرح كتاب الأمثال" والشعالي (٣٥٠هـ) في "التمثيل والمحاضرة" والميداني (٥١٨هـ) في "مجمع الأمثال"، والزمخشري (٥٣٨هـ) وكتابه "المستقسى في أمثال العرب" وغيرهم، وربما بلغ عدد كتب الأمثال قبل الميداني خمسين كتاباً كما ذكر في مقدمة كتابه^(٤)، وقد ضاع أغلب هذه الكتب في غياوب الزمن، ولكننا نعتقد أن مضمونها انتقل إلى الكتب اللاحقة، إذ إن قصة المثل غالباً ما تكون ثابتة متفقاً عليها، لأنها ترتبط بقول سائر على الألسنة وهو ما يجعلها حاضرة أيضاً في أذهان معظم الناس في مرحلتها.

ويلفت انتباها من بين تلك الكتب كتاب الضبي "أمثال العرب"، فإننا نجده كتاباً قصصياً فذاً، فقد حوى ٨٨ قصة مثل تتراوح بين عدة أسطر وعدة صفحات، وأطولها قصة المثل "أشأم من داحس" التي تبلغ ٢٩ صفحة، وتتضمن مجموعة من الأمثال، وقصصه تطول بحسب ما تحتويه من أمثال.

وطريقة الضبي أنه يأتي بالقصة ثم ينهيها بالمثل، بعكس ما سيفعله من جاء بعده، وقد يعلق تعليقاً لغوياً أو يضيف إليها ما قيل من شعر ذكر المثل، وهو يسلك في ذلك مسلكاً منطقياً لأن القصة قد تحوي عدداً من الأمثال، فلا يمكنأخذ المثل منقطعاً عن سياقه في القصة، ولا يمكن تكرار القصة، وهذا ما جعل كتابه مجموعة قصصية متكاملة.

(٤) مجمع الأمثال، ج ١، ص ٤.

واللافت أنه يفتح قصصه بالمفتاح السردي "زعموا" مستغنياً عن السند، كما يفعل ابن المقفع في كتابه "كليلة ودمنة" كما سنرى، وهو ما يشير إلى أن رواة الأمثال من عامة الناس ولا يمكن تحديدهم، وإنما هي روايات متداولة لا يهم مدى صحتها، وإنما يهم أنها متفق على دلالتها، فالمثل هو الغاية والهدف لا قصته، ولم يستغن الضبي عن هذا المفتاح إلا في نحو ست قصص، ولم يذكر المثل قبل القصة إلا مرة واحدة.

ومن الأمثلة النمطية لمنهج المفضل الضبي وطريقته في السرد قصة المثل المشهور "يداك أوكتا وفوك نفح" التي نقلها هنا كاملة، يقول:

"وزعموا أن قوماً كانوا في جزيرة من جزر البحرين في الدهر الأول دونها خليج من البحر، فأتواها قوم يريدون أن يعبروها فلم يجدوا معبراً، فجعلوا ينفخون أسيتهم ثم يعبرون عليها، فعمد رجل منهم فأفل النفح وأضعف الرابط، فلما توسط الماء جعلت الريح تخرج حتى لم يبق في السقاء شيء، وغشيه الموت فنادي رجلاً من أصحابه أن يا فلان إني قد هلكت. فقال: ما ذنبي يداك أوكتا وفوك نفح. فذهب قوله مثلاً".

أوكيت رأس السقاء إذا شدته وقال بعض الشعراء:

دعاؤك حذر البحر أنت نفخته بفيك وأوكته يداك لتسبحا^(٢٥)

القصص المترجمة:

بدأت الترجمة منذ زمن الأمويين، فقد ذكر أنه ترجمت لخالد بن يزيد ابن معاوية بعض كتب في الصنعة والطب والنجوم، وأن عمر بن عبد العزيز أمر بترجمة كتيب في الطب لأهرن بن أعين، وأن كتاباً في تاريخ الساسانيين ونظمهم السياسية ترجم لهشام بن عبد الملك^(٢٦).

وفي العصر العباسي الأول أنشأ الرشيد "دار الحكمة" قام عليها يوحنا بن ماسويه وكان طيباً نسطوريأً من مدرسة جنديسابور^(٢٧). وكان لهذه الدار

(٢٥) أمثال العرب، تتح: إحسان عباس، ط ٢، دار الرائد العربي، بيروت: ١٩٨٣، ص ١١٧.

(٢٦) ضيف (شوقي)، العصر العباسي الأول، ص ١٠٩.

(٢٧) نفسه، ص ١١٢.

أثر عظيم في نشر الثقافة والعلم وفي ترجمة الكتب عن اليونانية والفارسية والسريانية وغيرها. وقد شجع الخفاء والوزراء مثل البرامكة حركة الترجمة، فقد نشطت الترجمة في عهد الرشيد ووزرائه البرامكة نشاطاً واسعاً، وكانت الترجمات تشمل مختلف العلوم والفنون.

ومن أنفس ما نقله هؤلاء الترجمة "أمثال بزر جمهر" و"عهد أردشير بن بابك إلى ابنه سابور"، و"كتاب جاويdan خرد في صنوف الآداب ومكارم الأخلاق"، و"كتاب هزار أفسانة" وهو أصل من أصول "ألف ليلة وليلة"، ومن الكتب القصصية التي ترجمت عن اليونانية "طيماؤس" لأفلاطون وكتاب أرسسطو إلى الإسكندر المعروف باسم "سر الأسرار"، وهو مما نحل على أرسسطو ويشتمل على مزيج من القصص وغيرها^(٢٨).

ولا يمكن إغفال جهود ابن المفع في الترجمة عن الفارسية، فقد ترجم عدداً من الكتب الفلسفية والقصصية، فمن القصص التاريخي ترجم كتاب "خدای نامه" في السير، وكتاب "آیین نامه"، وكتاب "مزدک" وكتاب "التاج" في سيرة أنوشروان^(٢٩)، غير أن أجل عمل ترجمه وأضاف إليه كان "كلیله ودمنه".

انتشرت هذه الكتب في الأوساط المثقفة ولاقت رواجاً شديداً لما فيها من طرافة وحكم وتجارب إنسانية، فأخذت تتسلل إلى الكتب الأدبية بصور مختلفة، فمنها ما حافظ على صورته، ومنها ما حُرف وعُرِّب بأقلام الكتاب العرب الكبار، كالجاحظ وسواء، فكان الأصل يضيع من ذاكرة الناس، وزاد التحريف حين تعاورت هذه القصص أقلام القصاص الشعبيين وألسنتهم.

فتحت الكتب المترجمة أعين الكتاب العرب على فنون وأساليب تعابيرية جديدة، سرعان ما انبروا يقلدونها ويتمثلونها في أعمالهم، فظهرت بتأثيرها المجموعات القصصية المنفردة بذاتها، وهو ما لم يكن مألوفاً في الكتابات العربية المختلطة الفنون.

(٢٨) نفسه، ص ١١٣ - ١١٤.

(٢٩) كرد علي (محمد)، أمراء البيان، ص ٨٩.

ابن الميقع وتأثيل القصة الكتابية:

يعد عبد الله بن الميقع^(٣٠) حداً فاصلاً في النثر العربي، فقد كان (مع صديقه عبد الحميد الكاتب) رائداً في فن الرسائل الأدبية والسياسية، وبه بدأ العصر الذهبي للنثر العربي، فبعد أن كان النثر العربي خطبة تلقى أو كلمة مأثورة تتناقلها الناس، تحول النثر الكتابي إلى أدب للتأمل والتفكير، وفن يعتمد على وضوح الفكرة وجمال الصياغة.

كان أبوه دادويه فارسياً مجوسياً من قرية جور (فiroz آباد) جاء إلى البصرة وتولى بعض أعمال الخراج، فسرق شيئاً من المال فضربه الحاج فتفقعت يده (تجمع باطنها) فعرف بالمقفع. رزق في البصرة بروزبه ولقبه أبا عمرو، وصار روزبه كاتباً لآل هبيرة، ثم اتصل بعيسي بن علي عم الخليفة المنصور، والملي الأهواز وأسلم على يده وتسمى بعد الله وتلقب أبا محمد، قتلته، والملي المنصور على البصرة سفيان بن معاوية عام ٤٢١هـ بتهمة الزندقة، وقيل بسبب صيغة عهد كتبه على المنصور في خلافه مع أحد الثنرين عليه منبني العباس.

كان ابن الميقع كاتباً بلغاً طالما زينت مقوياته كتب الأدب في مختلف العصور، وقد شهد له معاصروه بالفصاحة، يقول الأصممي: "قرأت أداب ابن الميقع فلم أر فيها لحناً إلا قوله: العلم أكثر من أن يحيط بالكل منه فاحفظوا البعض"; لأنه أدخل (ال) التعريف على لفظتي (كل وبعض) وهو من كلام المولدين في رأي المحافظين الذين لا يعترفون بتطور اللغة، وقد عده القدماء أحد عشرة بلغاً^(٣١)، وقال يحيى بن خالد البرمكي: "أربعة لم يدرك مثيلهم في فنونهم: الخليل بن أحمد، وابن الميقع، وأبو حنيفة، والفاراري"^(٣٢). ولابن الميقع شعر قليل، إلا أن أعماله النثرية التي اشتهر بها كانت على نوعين:

(٣٠) انظر ترجمته في: الفهرست، ١٨٩. بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج ١، ص ١٥٨. زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج ٢، ص ١٥٢-٢٥٦. فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج ٢، ص ٥١-٥٩. ووضعت فيه كتب ترد في تصاعيف هذا الفصل.

(٣١) الفهرست، ص ٢٠٣.

(٣٢) معجم الأدباء، ج ٥، ص ٧٩.

الكتب المترجمة والرسائل المؤلفة، يقول محمد كرد علي^(٣٣): "كان ابن المقفع من أول من ترجم في الملة الإسلامية من اللغة الفارسية إلى العربية، فنقل كتب أرسسطو المنطقية الثلاثة، وهي كتاب قاطوغورياس، كتاب باري أرمنياس، وكتاب أنالوطيقا، وترجم المدخل إلى المنطق المعروف بالإيساغوجي لفيفوريوس الصوري، وكتاب كليلة ودمنة؛ وترجم كتاب خداینامة في السیر، وكتاب آبین ناما، وكتاب مزدک، وكتاب التاج في سیرة آنو شروان". أما رسائله فهي: الأدب الكبير والأدب الصغير ورسالة الصحابة، وقد حققت رسالة الأدب الكبير التي سميت "يتيمة ابن المقفع" شهرة واسعة حتى ضرب بها المثل لبلاغتها ونوه بها الشعراء^(٣٤).

كتاب كليلة ودمنة:

نقل ابن المقفع كتاب "كليلة ودمنة" عن اللغة الفهلوية، وإن كان دينس رسيرى أنه أخذه عن السريانية^(٣٥)، وهناك من يرى أن الفرس أخذوه عن السريانية^(٣٦). والكتاب -كما هو معروف- هندي الأصل عثر على أصول قصصه في كتب الهند القديمة، مثل: باشتانترا ومهابهاراتا وفشنوسارانا وغيرها. أما موسى سليمان فيرى أن الأصل الهندي القديم للحكايات فقد، وجمعت طائفة منها في (نجتنترا) و(هيتشوباشا)، وبضيف بعضهم (مهابهاراتا)^(٣٧).

ويتفصى د. مجدي شمس الدين منابع الكتاب الهندية والفارسية والتوراتية والسريانية والمسيحية والعربية والإسلامية في كتابه "كليلة ودمنة بين الأصول القديمة والمحاكاة الشرقية"، في محاولة لرصد التغيرات والتطورات التي أصابت الكتاب عبر مسيرته التاريخية، غير أن الحجج التي ساقها ينقصها الكثير من الأسس العلمية، ولاسيما إذا رأينا لا يدقق في

(٣٣) كرد علي (محمد)، أمراء البيان، ص ٨٩.

(٣٤) الشعالي، ثمار القلوب، ج ١، ص ١٩٦، ١٩٩.

(٣٥) حمزة (عبد اللطيف)، ابن المقفع، ص ١٩٠ - ١٩١.

(٣٦) نفسه، ص ١٨٧ - ١٨٩.

(٣٧) الأدب القصصي عند العرب، ص ٤١.

الوثائق التي يعتمد عليها كالمصادر العربية التي لا تحدد مرجعياتها التاريخية والثقافية، فهو يأخذ عنها مسلماً أن ما جاء فيها صحيح وليس منقولاً أو منحولاً، فعلى سبيل المثال لا الحصر، يشير إلى أن باب "حرب اليوم والغربان" مستمد من قصة "جذيمة والزباء" العربية^(٣٨)، وهي ذات جذور يونانية معروفة تعود إلى أسطورة "حسان طروادة".

وكان د. عبد اللطيف حمزة أشار إلى تأثر الخيال الإسلامي في قصة "الزباء" بباب اليوم والغربان وقصة أوردها ابن قتيبة في "عيون الأخبار" نقلها عن كتاب "سير العجم"^(٣٩)، وقس على ذلك في بقية المتابع التي بحثها شمس الدين، وهو ما أضعف النتائج التي وصل إليها.

والذي نطمئن إليه أن أهم مصادر كتاب "كليلة ودمنة" هو كتاب "بنجا تترنا" الهندي، ثم أضيف إليه قصص من مصادر أخرى، مع العلم أنه يعتمد على القصة الإطارية التي تتضمن قصصاً فرعية، وهو ما يتتيح إضافة قصص كثيرة دون أن تختل بنية القصة الأساسية، إذ إن "بنجا تترنا" يتكون من خمسة أبواب يشتمل كل منها على قصة رئيسية وعدد من القصص الفرعية، وتبلغ قصص الكتاب مجتمعة سبعاً وثمانين قصة، أما نصيب كتاب "بنجا تترنا" من الكتاب فهو باب الأسد والثور، وباب الحمامـة المطوقـة، وبـاب الـبوم والـغرـبان، وبـاب الـفرد والـغـيلـم، وكتاب النـاسـك وابـن عـرس^(٤٠). كذلك يرى مجيـدـيـ شـمـسـ الدـيـنـ إـبرـاهـيمـ أنـ كـتابـ الـمـهـابـهـارـاتـاـ يـشـتمـلـ عـلـىـ ثـلـاثـةـ أـبـوـابـ مـنـ "ـكـلـيـلـةـ وـدـمـنـةـ"ـ،ـ وـهـيـ:ـ بـابـ الجـرـذـ وـالـسـنـورـ،ـ وـبـابـ اـبـنـ الـمـلـكـ وـالـطـائـرـ فـنـزـةـ،ـ وـبـابـ الـأـسـدـ وـابـنـ آـوـيـ،ـ وـيـرـىـ أـنـ الـأـبـوـابـ الـهـنـدـيـةـ فـيـ كـتاـبـ "ـكـلـيـلـةـ وـدـمـنـةـ"ـ مـنـ غـيـرـ مـاـ تـقـدـمـ هـيـ:ـ بـابـ مـلـاـكـ الـفـيـرـانـ،ـ وـبـابـ إـبـلـاـذـ وـبـيـلـاـذـ وـإـبـرـاخـتـ،ـ وـبـابـ الـلـبـؤـةـ وـالـأـسـوـارـ،ـ وـبـابـ اـبـنـ الـمـلـاـكـ وـرـفـقـائـهـ،ـ وـبـابـ الـأـسـدـ وـالـشـغـبـرـ النـاسـكـ وـهـوـ اـبـنـ آـوـيـ^(٤١).

(٣٨) إبراهيم (مجدي محمد شمس الدين)، *كليلة ودمنة*، ص ٥٦.

(٣٩) حمزة (عبد اللطيف)، *ابن الميقع*، ص ٢٤١ - ٢٤٢.

(٤٠) إبراهيم (مجدي محمد شمس الدين)، *كليلة ودمنة*، ص ١٩.

(٤١) نفسه، ص ٣٧ - ٣٨.

يمكنا الاستنتاج أن ابن المقفع ترجم الكتاب بتصريف، وأضاف إليه الكثير من القصص استمدّه من مطالعاته في كتب متعددة، وقد أضاف مقدمة الكتاب وباب بربويه ليكون مدخلاً قصصياً لقصصه الإطارية^(٤٢). ويشير د. محمد رجب النجار إلى أصالة نسبة الكتاب إلى ابن المقفع، فإن الأبواب الأربع الأولى وأكثر من نصف الحكايات غير واردة في الأصل الهندي، وأن الحكاية الإطارية (دشليم وبيدبا) تخص الكتاب العربي فقط، ويرى أن أسلوب القص متميّز بإثارته السردية، وأن للكتاب العربي أربعة أغراض: تربوية وعقلية وجمالية وأدبية موجهة أساساً إلى الشعب، أما الهندي فله غرض تربوي أو تعليمي واحد وموجه إلى الصفوة، وأن الحكايات الفرعية مختلفة حذفاً وإضافة أو تقدیماً وتتأخيراً (مجموع الحكايات الفرعية في النص العربي ٤٤ حكاية وفي الهندي ٣٢ حكاية)، وأن ابن المقفع يؤول ويعيد تفسير بعض حكايات النص الهندي، وأن النص العربي نجح دون الهندي في الارتفاع بفن القصة على لسان الحيوان من الشفوية إلى الأدب الكتابي لأول مرة^(٤٣).

وهكذا تأثر بكتاب ابن المقفع فن القصة العربية، ولاسيما "رواية الحيوان" كما يسميه د. محمد رجب النجار، التي ستفتح المجال واسعاً أمام المؤلفين العرب اللاحقين. وقد بلغ كتاب "كليلة ودمنة" شهرة قل نظيرها جذبت إليه انتباه الشعراء والكتاب، فقد ترجمها وحاکاها شعراً عدداً من الشعراء والأدباء، كأبان اللاحقي الذي نظمها في (١٤) ألف بيت وسهل بن نوبخت وعلي بن داود كاتب زبيدة زوج الرشيد وبشر بن المعتمر وابن الهبارية (ت ٤٥٠ هـ) في "نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة" وفي "الصادح والباغم" وأسعد بن مماتي (ت ٦٦٠ هـ) في "صاحب الفاشوش في حكم قراقوش" وعبد المؤمن بن الحسن بن الحسين الصاغاني (٦٤٠ هـ) في "غرة الحكم في أمثال الهنود والعجم" وجلال الدين الحسن بن أحمد النقاش (ق ٩

(٤٢) يرجح أحد أمين أن باب بربويه من زيادات الفرس، أما زيادات ابن المقفع فهي: عرض الكتاب والفحص عن أمر دمنة والناسك والضيف والبطة ومالك الحزين، وبعضهم يرى مقدمة الكتاب لابن المقفع أيضاً. ينظر: ضحي الإسلام، ج ١، ص ٢١٦.

(٤٣) التراث القصصي في الأدب العربي، ص ١١٤ - ١١٥.

هـ) والشيخ محمد عبد الرحيم ترة (ت ١٩٣١م) في "زعموا أن". كذلك حاكها نثراً كل من المعربي في كتاب "القائف"، وابن ظفر الصقلي (ت ٥٦٥هـ) في كتاب "سلوان المطاع في عدوان الأتباع"، وشيخ الإسلام عز الدين بن عبد السلام (ت ٦٧٨هـ) في كتاب "كشف الأسرار عن حكم الأطبار والأزهار"، وابن عرب شاه (ت ٤٨٥هـ) في كتاب "فاكهة الخلفاء ومفاكهه الظرفاء" وكتابه "مرزبان نامة" الذي ترجمه من الفارسية وغيرها من الكتب. وقد تأثره الكثير من الأدباء العالميين، ولعل أبا جعفر الرويكي (نحو ٣٢٩هـ) أول شاعر فارسي نظم كليلة ودمنة شرعاً فارسياً كما يذكر موسى سليمان، ومن تأثره لافونتين الفرنسي وماسنجر الإنكليزي^(٤).

وهذه الشهرة الواسعة للكتاب وإقبال الناس عليه دفعاً كاتباً في القرن الرابع، هو أبو عبد الله محمد بن حسين بن عمر اليمني (ت ٤٠٠هـ)، أن يؤلف كتاباً بعنوان "مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب" يذكر فيه أنه لما رأى "كلف أهل عصرنا بكتاب كليلة ودمنة، وإدماهم على قراءته، واجتهادهم في حفظه، وصدورهم عن ديوان كلام العرب وحكمها، وتفتيشهم على مثل ما أعجبهم منها مع ما ينضاف إلى ذلك من سرعة قبول النفس للكلم الموزون، وحفظ ما فيه من معنى مخزون... فأحببت أن أنبه ذوي الألباب بمضاهاة أمثال هذا الكتاب على ما ضمنت مثله أشعار المتقدمين من الجاهلية والإسلاميين الذين لم يعن لهم بنقل حكم الأولين، ولا خرموا عن بريتهم إلى الحضر ولا قرؤوا كتب السياسة والسير"^(٥).

لا نغلو في القول إذا قلنا إن ابن المفعع أحدث تطوراً كبيراً في استخدام (المثل)، فبعد أن كان قصة مضمرة ترتبط بحادثة عارضة معروفة لدى

(٤) نفسه، ص ١٤٣ - ١٤٤. وقد نظم الرويكي كتاب كليلة ودمنة بإشارة من الأمير نصر بن أحمد بن سامان، وجعلها على وزن المثنوي، ينظر: الثامر (د. إحسان ذنون)، الحياة العلمية زمن السامانيين: التاريخ الثقافي لخراسان وبلاط ما وراء النهر في القرنين الثالث والرابع للهجرة، ط ١، دار الطليعة، بيروت: ٢٠٠١.

(٥) اليمني (محمد بن حسين)، كتاب مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب، تج: د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت (١٩٦١)، ص ٢ - ٣.

السامع في المرحلة الشفوية، جعل منها منظومة أخلاقية وفكريّة توظف لبناء مشروع فكري واجتماعي وسياسي واع، وقد اعتمد فيه على الاستئثار وراء شخصياته (الحيوانية) لإيصال منظومة متكاملة من المبادئ والقيم.

حدد ابن المقفع لكتابه أربعة أغراض لوضعه على ألسنة الحيوان تتجه إلى أربعة قراء: أهل الهزل يستمّيل قلوبهم فتصلهم الحكمة بصورة غير مباشرة، والملوك لتأمل أحوال الشخصيات والصور وهو ما يحقق الوظيفة السياسية، والملوك والسوقـة ليكثـر بذلك انتسـاخـه فينـتفـعـ منه الجميع، والغرض الرابع وهو الأقصى كما يقول - مخصوص بالفـيلـسوفـ^(٤٦). فليس مستغرباً أن يؤكـدـ ابنـ المـقـفعـ فيـ تـضـاعـيفـ كـتابـهـ أهمـيـةـ العـقـلـ وـالـعـاقـلـ، وـهـاتـانـ الكلـمـاتـ تـتـكـرـرـانـ بـصـورـةـ لـافتـةـ، حـتـىـ لـيـخـيـلـ لـلـمـرـءـ أـنـ الـكـتـابـ إـنـ هوـ إـلاـ دـافـعـ عنـ الـعـقـلـ، وـتـأـسـيسـ لـمـنـظـومـةـ قـيـمـ عـقـلـيـةـ يـجـبـ أـنـ تـسـودـ الـحـيـاةـ وـنـاسـهـاـ، فـالـعـقـلـ فـيـهـ هوـ أـسـاسـ الـعـدـلـ وـحـادـيـ السـلـوكـ البـشـريـ.

ولا يكفي فهم الكتاب في رأي ابن المقفع، وإنما العمل به وجعله مثالاً يقتدى به^(٤٧)، فليس الهدف منه التسلية وتزجية الوقت والترفيه عن السلاطين، بل هو مشروع سياسي متكامل ضد القمع والظلم، من أجل مجتمع يسوده الأمان والعدل، والحكم الرشيد المنصف، وهو رسالة تهذيبية هادئة للفرد حاكماً ومحكوماً، وللمجتمع والدولة، فهو بذلك يدعو إلى نقل الكتاب من أفق النظرية إلى ميدان الفعل، ليحقق رسالته الفكرية الحضارية.

يتألف الكتاب من مقدمة وضعها شخص مجهول يسمى بهنود بن سحوان ويعرف بعلي بن الشاه الفارسي ذكر فيها السبب الذي من أجله عمل بيدها الفيلسوف الهندي لدبشليم ملك الهند كتابه الذي سماه كليلة ودمنة، ثم باب بعثة بروزويه إلى بلاد الهند، وهو يحكي قصة الحصول على الكتاب وترجمته إلى الفهلوية، ثم باب عرض الكتاب وضعه ابن المقفع وضممه رؤيته الفلسفية وأهدافه من ترجمة الكتاب، وبعده باب بروزويه - ترجمة بزرجمهر بن البختكان، ثم تتوالى أبواب الكتاب الأساسية وهي خمسة عشر باباً.

(٤٦) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص ٧٣ (باب عرض الكتاب).

(٤٧) نفسه، ص ٦١.

يمكننا تقسيم الكتاب من الناحية الفنية إلى قسمين: "رواية كليلة ودمنة" وقصص أخرى، غير أن هناك رابطاً يجمع بين جميع هذه القصص هو الحوار بين بيدبا وبشليم الملك، هذه الثنائية الخالدة الحاملة للقص العربي، التي ستتكرر مع شهريار وشهرزاد في الكتاب الخالد الثاني "ألف ليلة وليلة".

لا تختلف طريقة القص بين رواية "كليلة ودمنة" وباقى القصص المبثوثة في الكتاب، فهى جمياً تبدأ بطلب الملك بشليم من بيدبا الفيلسوف أن يحدثه حديثاً يشرح مثلاً يأتي به الملك، فيقوم بيدبا بسرد قصة تفسر مضمون المثل، وهذا هو الإطار العام للكتاب، وفي تضاعيف قصص أمثاله تتولد قصص أخرى مبنية على أمثال أخرى يطرحها أبطال القصص، ليكون الكتاب سلسلة متواصلة من الأمثال وقصصها، أو عنقوداً منها تتوالد حباته وتتفرع عروقه، لتشكل بنية واحدة في النهاية.

ولا بد من الوقوف عند طرفي القص الأساسيين، بشليم وبيدبا، فال الأول يمثل مصدر المثل والثانى منبع القص، الأول يمثل الوسيلة والمحرض والثانى هو الغاية والحكمة، وقد جعل الكاتب الملك عارفاً بالأمثال (سماعاً) ليسوغ تأثره القصة المرتبطة به، وهو أحد أغراض الكتاب الإصلاحية، فكأن الفيلسوف يخاطب فيه الجانب المشرق الإيجابي من نفسه، وهو الجانب الذي يجب أن ينتصر في النهاية بفعل القص التربوي التعليمي، وكأن الأمر هو إزالة الحكمة المجردة إلى مستوى الواقع العملي، وإلا كيف يمكن تصور حاجة الملك الذي يلقى كل هذه الأمثال ويعيها إلى قصص تفسر أمثاله، ولهذا يصح أن يكون هدفه بعد أن غرف من الحكمة في خزائن مملكته، كما جاء في مقدمة الكتاب، أن يحقق أمرتين: الأول أن يبقى وراءه ذكرأ يخد اسمه في كتاب "يكون ظاهره سياسة العامة وتأدبيها، وباطنه أخلاق الملوك وسياستها للرعاية على طاعة الملك وخدمته"^(٤٨). والأمر الثانى تعليم الحكمة بين الشعب عن طريق القص "ليكون ظاهره لهوا للخواص والعوام، وباطنه رياضة لعقول الخاصة"^(٤٩)، وهكذا يحلق الكتاب بجناحيه: للهو والحكمة، وهو هدف

(٤٨) كليلة ودمنة، باب مقدمة الكتاب، ص ٣٦.

(٤٩) نفسه، ص ٣٩.

يتحقق استخدام الحيوان حاملاً أفكار القص وأحداثه ومراميه. وإن هناك غرضاً فنياً وراء هذه الثنائية أشار إليه كيليطو، وهو أن ي Biba يحرص على أن تكون عند بشليم رغبة في السرد، وذلك كي يضمن متابعة يقطة ومحمسة، ويجعل المتألق يشارك في العملية السردية^(٥٠).

وهنا يتبدّل إلى الذهن سؤال: ما الفرق بين هذا الكتاب وبين كتب الأمثال التي عرفت قبله ومعه وبعده؟ وإذا تدبرنا أمر النمطين وجدنا تشابهاً بينهما من حيث بسط المثل وقصته، ولكنها يختلفان من حيث البناء القصصي، فكتب الأمثال تقدم مادتها على أنها أخبار منفصلة، لها هدف علمي توثيقي معرفي، أما في كتاب ابن المفعع فتقديم الأمثال على أنها مادة قصصية تخيلية. ولهذا لا يحفل الكاتب بأسانيد توثق أمثاله، بل يلجأ إلى صيغة استهلالية عامة توحى بالجلالة والغموض، سنsemيها في بحثنا "المفتاح السردي"، من مثل "زعموا أن" التي تخص القص، و"قالت العلماء" التي تخص المثل والحكمة.

الفرق المهم الثاني أن كتب الأمثال كانت تتضمن تجارب وحكمًا متفرقة لا يربط بينها رابط، ولا يجمع بينها هدف واحد، بينما نجد في أمثال "كليلة ودمنة" هدفاً واضحًا مرسوماً من أول الكتاب إلى آخره، كلها يحقق غرض الإصلاح السياسي والاجتماعي النفسي.

نخلص إلى القول إن كتاب ابن المفعع، وإن لم يكن جديداً في مادته من الأمثال، إلا أنه كان جديداً في أسلوبه وتوظيفه المثل في فعل قصصي ذي أهداف عظيمة وأفكار عميقة ورؤى واعية. غير أن أبرز أثر يهمنا هنا هو أن هذا الكتاب كان منعططاً أساسياً في القص العربي، فتح أفق السرد وطور فيه لوناً سيسم أغلب التراث القصصي العربي في العصور اللاحقة، وهو القصة الإطارية التي تتفرع إلى قصص داخلية فسيفسائية ترسم لوحة متكاملة ستترسخ مع "ألف ليلة وليلة"، والتي ستقوم على حامل فني هو الراوي والمروي له، وهذا عنصران فنيان افتراضيان يسوانغان فعل القص، وستتحكم هذه الثنائية في تفصيات الحكاية العربية طويلاً.

(٥٠) كيليطو (عبد الفتاح)، الحكاية والتأنويل، ص ٣٣.

كذلك يمكن القول إن كتاب "كليلة ودمنة" أثر الفن القصصي الرسمي، لأنه كتب بلغة أدبية راقية، وبحكمة عميقة، وهو ما باعد الهوة بينه وبين القص الشعبي الذي أخذ ينحو منحى آخر بتأثير عوامل البيئة الاجتماعية التي سترداد تعقيداً يوماً بعد يوم. وهو في نهاية الأمر يعبر عن التمازج الحضاري الذي أشار إليه أحمد أمين، اجتمعت فيه حكمة الهند وسياسة الفرس وبلاحة العرب.

سهل بن هارون على خطاب ابن المفعع:

هو سهل بن هارون بن راهبوني (ت ٢١٥) فارسي الأصل، عين في زمن الرشيد للإشراف على بعض الكتب في دار الحكمة التي أنشأها الرشيد، وفي عصر المأمون أصبح خازناً لدار الحكمة يشرف على ترجمة الكتب الفلسفية إلى وفاته^(٥١).

ألف سهل بن هارون عدة كتب قصصية منها "كتاب ثلة وغراء" و"كتاب المخزومي والهذلية" و"كتاب النمر والثلب"، و"كتاب الوامق والعذراء"، و"كتاب ندود وودود ولدود"، و"كتاب الضربين"، و"كتاب الغزالين" و"كتاب أدب أسل بن أسل"، وكتاب في سيرة المأمون وغيرها من الكتب^(٥٢). ومن الكتب الباقية من أعمال سهل بن هارون "كتاب النمر والثلب"، وهو على غرار "كليلة ودمنة" في الهم السياسي والشأن الإصلاحي، بث فيه الكاتب أفكاره على ألسنة الحيوانات، ولكنه جعلها في رواية واحدة مت烹كة لم تقطعها القصص الفرعية.

تدور قصة النمر والثلب التي نشرها عبد القادر المهيري في العدد الأول من حلية الجامعة التونسية، حول ثلاث شخصيات هي الثلب الحكيم والذئب الجحود والنمر الطاغي، فالثلب كان يعيش مع زوجه في واد غير عليه زمان فيه وهو حسن الحال رخي البال، ومر به ثلب آخر، فأنكر موضع حجره من

(٥١) ضيف (شوفي)، العصر العباسي الأول، ص ٥٢٧.

(٥٢) كرد علي (محمد)، أمراء البيان، ص ١٤٦ . ضيف (شوفي)، العصر العباسي الأول، ص ٥٢٧ .

الوادي ونصحه أن يتحول عنه، مخافة أن يهجم عليه السيل، واستشار زوجه، فأبأط عليه التحول، ولم يلبث أن جاء طوفان من السيل حمله وحده إلى جزيرة لم يسمع بها حسيساً، ولم ير أنيساً، فبات ليلته طاوياً حتى أصبح، وبينما يتافت من حوله إذا ذئب يمر به، فتعارفا، وسرعان ما عرف منه أن الجزيرة تمتليء بالظباء وبقر الوحش غير أنه لا يستطيع أن يصيدها ولا أن يقربها ولا أن يتجاوز موضعه، لخضوع الجزيرة وكل ما بها من وحش لملك طاغ باع هو النمر الذي تجبر وتتكر. وقال له: إنني لا أكلمك الآن إلا فرعاً مرتعباً خشية أن يرانا، فلنصرف، ولنلتقي غداً في مكان خفي، فاللتقيا، وأشار عليه الثعلب أن يقدم على النمر فينطاطف له ويطلب منه ولاية في الجزيرة يقوم على حكمها ويشارطه خيراتها، ويتخذ منه وزيراً يعينه على إدارتها. ويبدي الذئب خوفه من لقاء المالك الباطش، وما زال يشجعه حتى يلقاه. ويعجبه حديثه وما عرض عليه، فيعينه والياً على مناهل الظباء. ومضى الذئب إلى ولاليته مستصحاً وزيره (الثعلب)، حتى إذا دانت له رعيته واستتب أمره وتمكن سلطانه أمسك بما كان يرسله إلى النمر من الخيرات، وراسله النمر وذكره بعهوده ووعوده، ولكنه ظل سادراً في غيه، فكتب إليه يحذر وينذره بالعقاب والنkal، وكان الذئب قد صمم على التمرد ونقض الطاعة، فرد عليه برسالة عنيفة. وبعد أن استشار النمر وزراءه راسل الذئب يخبره بين السلم وال الحرب، ثم نشب الحرب بينهما انتهت بمقتله والقبض على الثعلب، ولكن النمر يستبقي الثعلب بشرط أن يجيب عن أسئلته، ويسأله في الإنسان والعقل والعلم ويجيبه إجابات حكيمه^(٥٣).

لا شك في أن هذه القصة كسابقتها (كليلة ودمنة) تعكس التحولات العميقية التي أصابت المجتمع العباسي، فقد أصبحت قضياءاً حضارية تبرز فيها أهمية العقل والفلسفة، وليس هذا بعيد عن الموجة العقلانية التي اجتاحت الحياة الثقافية في هذا العصر، والتي كان للمعتزلة فيها قصب السبق، حتى ليبدو العصر الإغريقي الأثيني الذي كانت الفلسفة فيه نسخ الحياة

(٥٣) ضيف (شوقي)، العصر العباسي الأول، ص ٥٣٠ - ٥٣٥.

وصوتها الذي يتعدد في كل مكان وبين الناس جميعاً، عصر الجدل الدائر في "الأثنينات العباسية" كالبصرة والكوفة وبغداد وغيرها، وعصر الإبداع في جميع العلوم والفنون.

ولابد من الإشارة إلى أن القصة المترجمة أو المعربة أو المؤلفة، منحت الفن القصصي العباسي مشروعية فنية وثقافية، فبعد أن كانت الأخبار القصصية تتناثر في الكتب الأدبية بلا ضابط، وتختلط بفنون أدبية ولغوية وتاريخية مختلفة، استقلت القصة وانفردت لتصبح لوناً مميزاً وفناً قائماً بذاته، شجع المؤلفين على الكتابة فيه بنية القص لا التأليف، فبدأت تظهر المجموعات القصصية المستقلة تباعاً، كما في قصص سهل بن هارون، وكما في كتب "البخلاء" للجاحظ، و"حكاية أبي قاسم البغدادي" للأزدي (الكاتب المفترض)، و"المقامات" للهمذاني ومن جاء بعده، و"التوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسي، وغيرها كثير من الكتب على مر العصور.

* * *

الباب الثاني
الفن القصصي
في القرنين الثالث والرابع للهجرة

- A . -

الفصل الأول

المؤثرات الخارجية في القصة العباسية

يجرد بنا أن نتساءل عن البيئة التي أفرزت الفن القصصي في القرنين الثالث والرابع، فهي التي حددت اتجاهاته وأنواعه، وفرضت عليه حاجاتها ومتطلباتها، والعلاقة بين الفن والواقع علاقة شديدة التعقيد، إذ ليس الفن صورة مجردة منه، ولا الواقع ذا بعد واحد، ولذلك لا يمكن القول إن تطور الواقع يؤدي إلى تطور الفن، ولا تدهوره وانحطاطه يؤديان إلى تراجع الفن أو انحطاطه تلقائياً، فقد ازدهر الإبداع في العصر الذهبي للدولة العباسية، واستمر في رقيه وازدهاره في عصر ضعفها، العصر الذي أنتج القمم الشاهقة، مثل المتنبي والمعربي وعبد القاهر الجرجاني وأبن سينا وغيرهم، ولكن خراب العمران (أو الحضارة) وفق المفهوم الخلدوني، ينتاج من الظلم أو الفساد، ولكنه لا يكون سريعاً، فقد تستمر الفعالية العلمية والثقافية بقوة الدفع الذاتي زمناً طويلاً قبل أن تترنح وتنهالك وتتهاوى بعد ذلك.

ومثل ذلك ما يجري في أمور الحياة الأخرى، كالزراعة والصناعة، فقد كان الناس يصرّون أمورهم بعيداً عن شؤون السلطة السياسية، ويسيرون حياتهم وفق حاجاتهم ومتطلباتهم تلقائياً، ولم تكن الدولة في الكثير من الأحيان عامل تطوير ودفع للبنية الاقتصادية والاجتماعية، بل كانت عامل عرقلة وهدم وإرباك في كثير من الأوقات، ولاسيما حين ساد الإقطاع العسكري، في عهد السلجوقية، حين أرهقت السلطة المجتمع بالضرائب والاعتداءات على الأماكن، وفي أيام الحروب والفتن وما كان أكثرها.

وإذا أقررنا أن الفن يتتأثر الواقع ولكن وفق قوانينه الداخلية، استطعنا أن نتلمس مؤثرات هذا الواقع، التي تبقى مؤثرات خارجية يصهرها الفن في

بوثقته ويعيد إنتاجها بعناصره. ولعل العامل الفكري أو الإيديولوجي كان أكبر المؤثرات المباشرة في تطور الفن العباسي، دون أن ننسى أن هذا العامل نفسه هو نتاج، بصورة معقدة، للواقع ولكن ليس بصورة بسيطة ولا تلقائية.

ويهمنا أن نتعرف العناصر الخارجية التي ألت بظلالها على الفن القصصي تحديداً، وهو الفن الأقرب إلى مسار الحياة من غيره من الفنون، لأن مادته الإنسان والمجتمع في المقام الأول. وهذه العناصر أو المؤثرات هي سياسية واجتماعية وفكرية، وقد أفرزت ظواهر خاصة كان لها أثر كبير في الفن القصصي، يمكننا أن نجدها في ثانيا قصص القرنين الثالث والرابع الهجريين، وبعضها كان له أثر كبير حدد شكل النوع القصصي ومضمونه ولغته، واتجاهاته العامة.

المؤثرات السياسية والاجتماعية وال الفكرية:

كان الوضع السياسي في القرنين الثالث والرابع قد شهد أحاديثاً جساماً أثرت في بنية المجتمع المسلم تأثيراً شديداً، ففي أول هذه المرحلة التاريخية كانت الدولة العباسية في أوج عظمتها، يقودها خلفاء أقوياء كالملائمون والمعتصم والواثق، استطاعوا ضبط الوضع السياسي بالقوة واللين، على الرغم من أنه افتتح بحرب أهلية طاحنة ودامية بين الأمين والمأمون ثم بين المأمون وإبراهيم بن المهدي، ولكن المأمون استطاع حسم الأمور، ودخل بغداد مظفراً، واستتر ابن المهدي زمناً إلى أن كشف أمره وعفى عنه في قصة مشهورة أوردتها كتب التاريخ والأدب.

وقد ساد في هذه المرحلة الازدهار الاقتصادي، ونمط طبقة التجار والحرفيين، وكذلك ازدهرت صناعة الورق والوراقه، وهو ما دفع بالعلم والتأليف قدماءً، ونهضت الحركة الثقافية نهوضاً يبعث على الإعجاب، شجع على ذلك افتتاح الحياة الثقافية على روافد كثيرة من الكتب المترجمة عن الأمم الأخرى. كذلك فإن فكر المعتزلة العقلاني كان قد بلغ ذروته في هذه الفترة، ووصل المعتزلة إلى الحكم الذي كان مقتلاً لهم في الوقت نفسه، فقد اتبع خلفاء هذا العهد فكر الاعتزال، واستوزروا رؤوس المعتزلة مثل أحمد

بن أبي دواد، غير أن ما سمي "محنة خلق القرآن" أفقدت هذا الفكر شعبيته مع الزمن، وجعلته مقتصرةً على النخبة، فهو فكر ينهم من الفلسفة والجدل وهذا ما جعله صعباً وغير جذاب لدى أواسط الناس العاديين الذين تحركهم فطرتهم وعواطفهم. ومع ذلك فقد أحدث هذا الصراع الفكري في المجتمع حراكاً فعالاً في الثقافة، فظهرت التيارات الفكرية والدينية، وعم الجدل العقلي الذي كان أبرز مظاهر هذا العصر، ولم تكن السلطة السياسية بعيدة عنه، فهي في الطور الأول انحازت إلى العقل، وفي الطور الثاني انحازت إلى النقل.

وألفت هذه المرحلة الساطعة في تاريخ الدولة العباسية ظلالها على الخيال القصصي الشعبي والرسمي بعد ذلك، فقد كان هارون الرشيد والمأمون شخصيتين داعبت خيال القصاصين كثيراً، ولاسيما في قصص "ألف ليلة وليلة"، وأخبار البيهقي وقصص التوخي وغيرها، ومثل ذلك شخصيات بعض الوزراء ولاسيما البرامكة الذين كانت نكباتهم مصدر أخبار وقصص كثيرة، وأصبح رجالاتهم ولاسيما جعفر البرمكي شخصيات قصصية محببة إلى الناس، ورموزاً للكرم والعطاء والحكمة، فكان ذلك أشبه بحنين جمعي إلى عصر ذهبي من تاريخ الأمة.

ويأتي عهد المتوكل ليقضى فيه على مذهب الاعتزال رسمياً، وتبدأ مرحلة جديدة من الانغلاق الفكري والتعصب الديني، ويتباور عداء الناس للمعتزلة في أبي الحسن الأشعري، الذي كان - كما يقول أحمد أمين - يمثل الموجة الأولى التي أنت في عهد المتوكل تهاجم المعتزلة وتتصدر المحدثين وأهل السنة^(١). وبمعنى آخر: علا شأن النقل واحترام الرواية والتقليد على شأن العقل والتفكير.

وكان الجيش التركي الذي جلبه المعتصم قد بدأ يتمرس في السياسة، ويتدخل في شؤون الحكم، وقد بدأت مؤامرات قادة الجيش منذ عهد المعتصم، مثل مؤامرة الإفшиين قائد العسكري، إلى أن جاء مقتل المتوكل سنة ٢٤٧ هـ في مؤامرة قادها ابنه المنتصر، ليكون ذلك فاتحة لعصر مديد من المؤامرات والاغتيالات والاضطراب الأمني في أرجاء دولة الخلافة، "ولم يكن قتل المتوكل اعتداء على المتوكل وحده، بل هو قتل لسلطان كل خليفة بعده. ولم

(١) ظهر الإسلام، ج ١، ص ٣٩.

يُكَلِّفُهُ بِمَوْلَاهُ وَهُوَ بِأَنَّهُ أَتَرَاكَ وَكَانَ فِي قَتْلِهِ حِيَاةً الْأَتَرَاكَ وَسُلْطَانِهِمْ، وَإِذَا رَأَى عَامَ لِلبيتِ الْمَالِكَ أَنَّ مَنْ أَرَادَ أَنْ يُلِيقَ الْخَلَافَةَ فَلِيَذْعُنْ إِذْعَانًا تَامًا لِلْأَتَرَاكَ، وَمَنْ حَدَثَهُ نَفْسَهُ مِنَ الْخَلِيفَةِ فَمَنْ دُونَهُ - أَنْ يَنَاوِئَهُمْ فَلِيُوْطَنْ نَفْسَهُ عَلَى الْقَتْلِ^(٢). وَأَصْبَحَ الْخَلِيفَةَ بَعْدَ ذَلِكَ بَيْنَ مَخْلُوعٍ وَمَقْتُولٍ وَمَسْمُولٍ، لَيْسَ لَهُ مِنَ السُّلْطَةِ غَيْرَ الاسمِ، بِاسْتِثنَاءِ الْقَلِيلِ مِنْهُمْ، وَقَدْ عَبَرَ أَحَدُ الشُّعُرَاءِ عَنْ هَذَا الْوَضْعِ بِقَوْلِهِ^(٣):

خَلِيفَةَ فِي قَصْصٍ
بَيْنَ وَصِيفٍ وَبِغَا
يَقُولُ مَا قَالَ لَهُ
كَمَا تَقَوَّلَ الْبَيْغا
أَوْ كَمَا قَالَ الْآخَرُ بَعْدَ قَتْلِ الْمُسْتَعِينِ^(٤):

قَتَلُوا الْخَلِيفَةَ أَحْمَدَ بْنَ مُحَمَّدٍ
وَكَسَوُا جَمِيعَ النَّاسِ ثُوبَ الْخُوفِ
وَطَفَوُا فَأَصْبَحَ مَلْكًا مَتَقْسِمًا
وَإِمامًا فِيهِ شَيْءٌ بِهِ الضَّيْفِ

وَازْدَادَ الْوَضْعُ سُوءًا فِي الْقَرْنِ الرَّابِعِ، وَأَصْبَحَتْ مَؤْسِسَةُ الْخَلَافَةِ خَاضِعَةً لِأَهْوَاءِ السُّلْطَةِ الْعَسْكَرِيَّةِ الَّتِي مُثَلِّهَا الْقَادِهُ الْأَتَرَاكُ ثُمَّ الْقَادِهُ الْبُويَهِيُّونُ الَّذِينَ لَمْ يَكُونُوْا أَرْحَمَ مِنْ سَابِقِيهِمْ، وَإِنْ كَانُوا أَكْثَرَ حَضَارَهُ، حَتَّى أَصْبَحَ الْخَلِيفَةُ أَعْوَبَهُ بِأَيْدِيهِمْ يَعْزِلُونَهُ مَتَى شَأْوَا.

وَنَرِى أَصْدَاءَ هَذِهِ الْمَؤَامَرَاتِ وَالْعَسْفِ الْعَسْكَرِيِّ وَانْدَارَ الْأَمْنِ وَالْطَّمَانِيَّةِ بَيْنَ النَّاسِ وَالْوَزَرَاءِ وَالْتَّجَارِ وَالْقَادِهِ فِي قَصْصِ التَّنْوُخِيِّ، وَلَا سِيمَا فِي كِتَابِ "نَشَوَارُ الْمَحَاضِرَةِ"، مِثْلُ قَصْصِ الْجَنْدِيِّ التُّرْكِيِّ الَّذِي اخْتَطَفَ امْرَأَةَ فِي السُّوقِ أَمَامَ النَّاسِ وَأَدْخَلَهَا بَيْتَهُ، وَمِثْلُ "حَكَايَةِ تَدْلُّ عَلَى ذَكَاءِ التَّاجِرِ أَبِي عبدِ اللهِ بْنِ الْجَصَاصِ"^(٥) وَفِي "كِتَابِ الْمَكَافَةِ" لِابْنِ الدَّايَّةِ، وَ"رَسَالَةِ الصَّاهِلِ وَالشَّاحِجِ" لِلْمَعْرِيِّ وَغَيْرِهَا.

(٢) نَفْسَهُ، ج١، ص١١.

(٣) الْمَسْعُودِيُّ، مَرْوِجُ الْذَّهَبِ، ج٤، ص١٤٥.

(٤) نَفْسَهُ، ج٤، ص١٦٩.

(٥) نَشَوَارُ الْمَحَاضِرَةِ، ج١، ص١٥٢.

وتمزقت الدولة على مدى هذين القرنين إلى دول متاثرة، بعضها احتفظ بالولاء الاسمي لل الخليفة لإضافه الشرعية الدينية عليه، وبعضها الآخر كان كياناً بديلاً أو منافساً، كالدولة الأموية في الأندلس والخلافة الفاطمية في الشمال الإفريقي ثم في مصر وبلاد الشام والحجاز واليمن.

كذلك شهدت هذه المرحلة ثورات هزت أركان الدولة والمجتمع، كثورة الزنج سنة ٢٥٢ هـ، التي عبرت عن انفجار الإحساس بالقهر والاضطهاد الذي كان يعيشه العبيد في جنوب العراق، ولذلك كانت ثورة دامية عنيفة فظيعة، ولاسيما في اجتياح الثوار مدينة البصرة وإحرافها ونهبها وقتل أهلها وتشريدهم، فأفطع الجرائم ترتكب باسم أعظم المبادئ عبر التاريخ.

وكان أخطر هذه الثورات حركة القرامطة التي بدأت في جنوب العراق وسواه ثم ما لبثت أن امتدت إلى إقليم البحرين وأقامت دولة هناك، بنظام اقتصادي - سياسي جديد، ومعتقدات عصافت بالكثير من التوابت والرواسخ، وطرقت أبواب اليمن والحجاز والشام وبغداد ذاتها، وأذلت سلطة الخلافة وبددت هيبتها في نفوس الناس، وعاثت في المدن خراباً وتهديماً، وبلغت بها الجرأة على المعتقد السائد أن طعنت المسلمين في أقدس مقدساتهم، وذلك في اجتياح قائدتها أبي طاهر القرمطي مكة وانتزاع الحجر الأسود، ولنا أن نتصور الأثر الكبير الذي أحدثه ذلك في النفوس، ومقدار الشرخ النفسي الذي أصاب الوجودان، والارتجاج العنيف الذي تعرض له العقل والفكر.

ومن الغريب أننا لا نجد في ما وصل إلينا من الكتب القصصية قصصاً متعلقاً بهذين الحدفين الكبيرين، ماعدا الأخبار التاريخية التي رواها المؤرخون والأخباريون، كالطبراني في تاريخه والمسعودي في "مروج الذهب" والصولي في "أخبار الراضي بالله والمتقى بالله"، وكتابه "أخبار القرامطة" الذي ذكره ابن النديم وياقوت^(٦)، وهي أخبار تاريخية لم تصل إلى مرتبة القصص، وإن تسللت بعض هذه الأخبار إلى قصص التتوخي في "نشوار المحاضرة"^(٧)،

(٦) الفهرست، ص ١٥١. معجم الأدباء، ج ١٩، ص ١١١ - ١١٩.

(٧) نشوار المحاضرة، ج ٤، ص ١٦٨ - ج ٧، ص ١٠٦ - ج ٨، ص ١٨٧.

ولكنها لم تكن قصصاً مكتملة بل غلب عليها الخبر التاريخي. وربما أنسف الكتاب من ذكر هؤلاء الذين مثلوا في تلك المرحلة الشر المطلق، فلم يتعاطفوا معهم رسمياً ولا شعرياً كما تعاطفوا مع البرامكة مثلاً؛ فإن أولئك الخارجين على الأمة لم يكونوا أهل علم وأدب، وإنما أهل سيف وفتاك، غير أن الجو العام الذي خلقه في هذا العصر جعل من ظهور "الشخصيات الإشكالية" أمراً طبيعياً، كالمتنبي والمعربي وسواهما، وكذلك الأمر في ظهور أعمال أدبية جريئة مثل "رسالة الغفران" للمعربي التي طرقت موضوعاً محفوفاً بالقدسية، وهو موضوع العالم الآخر، وما فيه من جنة ونار، وأنبياء وصالحين وأشقياء، لا نعتقد أن الكاتب العربي كان قادراً على التفكير فيه لو لم يكن العصر الذي زلزله القرامطة بالتحديد قائماً.

أما من الناحية الاقتصادية والاجتماعية فقد زاد التفاوت الطبقي بين فئات الشعب، وانعدم الأمان الاجتماعي وزادت الأسعار وقللت المصادر التي كانت تمول الدولة، فقد كان القرامطة يقطعنون طرق الإمدادات على دولة الخلافة التي أصبحت محدودة جغرافياً، وبعد انفراط كل قطر بثرواته، تلك الثروات التي كانت تجمع من أقوات الشعوب وتكدس في خزائن القادة والأمراء، بينما ترك عامة الناس نهباً للجوع والمرض، وهذا ما وفر مناخاً ملائماً لظهور جميع أنواع الفساد والاضطراب في المجتمع، التي نرى انعكاسها في قصص التوخي وابن الديمة، في قصص اللصوص والعيارين وقطع الطريق، في الوقت الذي كانت تنعم فيه الفئات الغنية بما لا يخطر على بال من الملاذات والبذخ والغنى الفاحش، الذي يتجسد على سبيل المثال في عرس أسطوري لا يقل خيالاً عن أخيلة (ألف ليلة وليلة)، ويعني به زفاف قطر الندى الطولونية إلى المعتصم، حتى إن كلفة جهازها ضاعضعت حالة مصر المالية بعد ذلك إسراف^(٨)، وقد قدم التوخي صوراً كثيرة لبذخ الطبقة الحاكمة، كما في حديثه عن إسراف أم المقتدر والمقدتر والراضي والمتوكل والوزير المهليبي وعن مائدة الوزير حامد بن العباس التي كان ينفق عليها كل يوم مئتي دينار^(٩).

(٨) أمين (أحمد)، ج ١، ص ١١٠.

(٩) نشور المحاضرة، ج ١، ص ٢٩٣ - ٣٠٣، ج ٤، ١٦٣.

أفرز هذا الوضع بألوانه السياسية والفكرية والاجتماعية ظواهر خاصة طبعت حياة المجتمع العباسى بطبعها، ومنها استمد الفن القصصي الكثير من أجواهه وعناصره، كظواهر السمر وال المجالس والمناظرات واللهو والجواري والزهد والتصوف والقصاص والكية وظاهرة اللصوص والعيازين والأحداث، وهي ظواهر حضارية مدنية بالطبع، بمعنى أنها إفراز سلبى وإيجابى لطبيعة الحياة المدنية، فقد ترسخت في هذه المرحلة أنماط الحياة المدنية بتفاصيلتها وعلاقاتها المركبة، وتهمشت البداوة وأهملت إلى حد كبير، فبعد أن كان الأعراب مادة الإسلام وجشه في العصور الأولى، وكانت الدولة الإسلامية توليهم الاهتمام وتخصص لهم الأعطيات السنوية، أصبحوا في العصر العباسى الثاني بلا سند ولا معين، وربما كان هذا أحد أسباب الموقف الحاد الذي كان البدو يتذدونه من أهل المدن، فجعلوا من المدينة هدفاً دائماً لسيوفهم ونهبهم وفسوthem، ولاسيما وقد ضاقت بوالبهم بهم بعد نماء عددهم الطبيعي، وشحت مواردها واضطرب الأمن في نواحيها، ففاضت بهم هجرة بعد هجرة وفق القانون التاريخي الذي حكم المنطقة العربية منذ آلاف السنين، فكانت منها هجرةبني هلال الكبيرة إلى الحواضر الشامية ثم المصرية فالغربية في القرن الرابع وما تبعها من أحداث ولدت فيما بعد السيرة الشعبية المعروفة باسمهم.

إن تأثير هذه الأحداث في القصة العباسية لم يكن في الموضوعات مباشرة فقط، ولكنه بلا شك تسلى إلى بنية القصة ولغتها، حين فككت هذه الأحداث الهيمنة السياسية الواحدة، وأطلقت مكوناتها الفكرية والثقافية واللغوية في كل اتجاه، فتحررت اللغة من أحديتها الرسمية، واصطبغت بالروح الشعبي مزاجاً وقضية ولغة، وسادت "السخرية" الهدامة في الأعمال القصصية، أي إنها أخذت على عاتقها هدم البنى القديمة للمجتمع من قيم وأخلاق وثقافة ولغة، وأصبح "المحتال" و"المهرج" و"العيار" وأمثالهم أبطال التصص المعبرة عن هذا العصر، في "محاكاة ساخرة"، بحسب مقوله ميخائيل بختين^(١)، طبعت معظم الأعمال في هذا العصر،

(١) الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق: ١٩٨٨، ص ٢٠٢.
و حول أثر المحاكاة الساخرة في نشأة الرواية ينظر: ص ٢٦٦ - ٢٨٦.

بدءاً من سخرية الجاحظ في "البخلاء" ومروراً بـ"تهريج" أبي القاسم البغدادي في حكاية أبي المطهر الأردي، و"مقامات المهزاني"، وانتهاء بسخرية أبي العلاء المعربي النقدية المريرة في "رسالة الغفران".

إنها سخرية قائمة على هدم الماضي بما يمثله من قيم اجتماعية وثقافية، وفسح المجال الواسع للتنوع الكلامي ليأخذ بيد القص بعيداً بعد أن ظل أسير اللغة الواحدة المشابهة، لغة التراث الصحراوية التي تمثلت نثراً في فن "الخبر"، في حين أخذت لغة "المولدين" أو "المحدثين"، وهي لغة مختلطة وممزوجة بالواقع، تزحزح اللغة القديمة شيئاً فشيئاً، عن طريق القص في المقام الأول، وعن طريق إحياء اللغة القديمة على سبيل التحدي والمبرزة والتفوق على مسرح الحياة الثقافية، وسترداد الهوة بين اللغتين على مر العصور لينفرد الأدب الشعبي بلغته بعيداً عن أي رقابة، لأن لغته تفلت من رقبة النحاة واللغويين الذين لم يكن يعنيهم غير اللغة الرسمية، ولو لا القرآن الكريم، الذي جعل من اللغة الفصحى فعالية يومية في حياة المسلمين بعامة، لأصحاب اللغة العربية ما أصحاب اللغة اللاتينية في أوروبا.

ظاهرة السمر:

السمر لغة: حديث الليل، ومنه السمير والمسامر ويقال: قوم سامر وسمّر وسمّار وسمّر^(١١). وهو ظاهرة قديمة قدم الإنسان، وفي الجاهلية كان السمر متعة الليل يزجي به الوقت وتتناقل فيه الأخبار والأشعار، ولعل أول ما وردنا عن السمر والسمار قول أمرئ القيس^(١٢):

فقالت سباك الله إنك فاضحي ألسنت ترى السمار والناس أحوالى

وربما كان السمر أساس الفن القصصي الأول لدى الشعوب قاطبة، إذ يكون النهار للعمل والسعى والليل للراحة والتأمل والحلم، وليس من قبيل المصادفة أن يكون أهم كتاب في السرد العربي مقترباً باسم الليل، يعني كتاب

(١١) لسان العرب: مادة (سمر).

(١٢) ديوان امرئ القيس، تج: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٤، دار المعرفة، د. ت، ص ٣١.

"ألف ليلة وليلة"، وصنوه المغربي "مئة ليلة وليلة"، ونرى أبا حيان التوحيدى في كتابه "الإمتاع والمؤانسة" يبني أحاديثه على الليالي أيضاً، فقد كان الوزير أبو عبد الله العارض يقترح عليه موضوعاً كل ليلة ليخوض فيه.

كانت مجالس السمر منبعاً للقصص، بل كان مادتها وأسسها، وقد عد الحصري مقطوعات الحديث والسمر أهم الآداب العربية، أربت على باقي الآداب العشرة الشهيرجانية والأنثوشروانية والعربية^(١٣). ورأى بلاشير أن حفلات السمر أسلوب أدبى، بالحكايات التي تحكى، في إبقاء حماسة موروثة للقصص والأساطير^(١٤).

وبرز عدد من المساميرين والندراء والمضحكتين في هذا العصر من غشى مجالس الخلفاء والأمراء، كأبي العنبر محمد بن إسحق الكوفي، وهو من ندراء المتوكل، وله كما يذكر الآبي (ت ٤٢١ هـ) في "نشر الدر" نحو ثلاثة تصنيفاً هزلياً، منها كتاب "تأخير المعرفة" وكتاب "المجون" وكتاب "طوال اللحى" وغيرها^(١٥). ومنهم أدهم المضحك، وعبد الله بن الجصاص، وسيبوه المصري، وأبو الحارث جمین، وأبو العيناء، والجماز، ومزبد المديني، ومانى المصري الموسوس، وبهلوان بن عمرو الصيرفي، وأبو حبيب مضحك المهدى، وأبو العبر نديم المتوكل وغيرهم^(١٦). وقد أصبح هؤلاء المضحكون مادة قصصية طريفة ومفضلة، فقد جذبت ظاهرة "عقلاء المجانين" وأخبارهم الطريفة الكتاب والأخباريين، وهذه الناحية - كما يقول د. إحسان عباس - "التفت إليها الأخباريون منذ عهد مبكر فكتب المدائني كتاباً في أخبار عقلاء المجانين، وسار على نهجه آخرون من المعنيين بالسير والأخبار، ومن أبرز الكتب التي وصلتنا في هذه الناحية سيرة "سيبوه المصري" لابن زولاق. وسيبوه هذا من ذلك النفر الواسع الثقافة الذي كان يعتريه طائف من جنون، ويولع به الناس ويغضبونه فيتدفق بكلام مسجوع لا

(١٣) زهر الآداب، ج ١، ص ١٩٦.

(١٤) الكلام والخبر، ص ٢١٤.

(١٥) التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٦٦٥.

(١٦) نفسه، ص ٦٧٣ - ٦٧٢.

عدم أن تجد فيه الهجاء المتقن الجارح. أما ابن زولاق أبو محمد الحسن بن إبراهيم فإنه كان ذا عنانية خاصة بالسير، ولم يقف نشاطه عند كتابة أخبار سيبويه بل كتب سيراً أخرى لحكام مصر، منها سيرة أحمد بن طولون وسيرة خمارويه وسيرة الأخشيد محمد بن طفح وسيرة جوهر وأخبار الماذرائي وسيرة المعز لدين الله الفاطمي، وقد ضاعت أكثر السير التي كتبها باستثناء أخبار سيبويه وأجزاء من سيرة الإخشيد نقلها ابن سعيد الأندلسي في كتاب "المغرب" وقطع أخرى نقلها من جاء بعده من المؤرخين. ولكن هذه البقية الباقية، تدل على أنه من أطرف كتاب السير وأنذهم نظراً، مع بساطة في التعبير، وروح قصصية عذبة، واهتمام عارض بشيء من النواحي الاجتماعية أو ما يمكن أن نسميه طبيعة الحياة اليومية للعصر الذي عاش فيه، وفيه يقطة الفنان ودقة المؤرخ وتحريه^(١٧).

انبرى بعض الكتاب إلى جمع هذه الأسمار وصياغتها في كتب خاصة ونشرها بين الناس، وأهم من صنف في الأسمار الجهشياري أبو عبد الله محمد بن عبدوس (ت ٤٣٣هـ) الذي قام - كما يذكر ابن النديم - بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والجم والروم وغيرهم، كل جزء قائم بذاته لا يعلق بغيره، وأحضر المساميرين فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون، واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما يحلو بنفسه. ويقول ابن النديم إنه اجتمع له من ذلك أربعون ليلة وثمانون ليلة، كل ليلة سمر تام يحتوي على خمسين ورقة وألف وأكثر، ثم عاجله المنية قبل استيفاء ما في نفسه من تنمية ألف سمر^(١٨).

وألف مسكونيه (ت ٤٢١هـ) كتاباً في القصص اسمه "أنس الفريد"، وشاعت نوادر وحكايات حكايات جحا وقصة عاشق البقرة وسوى ذلك^(١٩). وأورد ابن النديم عشرات الكتب التي وضعت في الأسمار، والكثير منها كان مترجمًا عن الهندية والفارسية واليونانية، وهو ما يدل على زيادة الإقبال على

(١٧) فن السيرة، ص ٢٥ - ٢٦.

(١٨) الفهرست، ص ٤٧٦.

(١٩) ظهر الإسلام، ج ٢، ص ١٠١.

هذا الفن، ويشير إلى التربة الخصبة التي ترعرع فيها الفن القصصي في النثر العباسى، وإلى الرواىد الثرة التي سترفدت بأعظم كتاب قصصي في التراث القصصي العربى، كتاب "ألف ليلة وليلة" الذى سينمى باطراد عبر العصور.

تعلق الخلفاء والوزراء والقادة بالسمر، حتى غدا مطلباً أساسياً في حياتهم، فقد كان بعضهم يستدعى قاصاً أو أديباً ليقص له حين يحس بحاجة إلى ذلك، وحين يتارق، كما في القصة التي أوردها الجاحظ عن طلب الرشيد للأصمى والحسين الخليع ليقصا عليه، فقص الخليع قصة الجارية مع ضمرة ابن المغيرة^(٢٠). ويروى الصولى حدثاً شهده بنفسه يكشف اهتمام أرباب السلطة بكتب السمر ذكره في كتابه "الأوراق" عن الخليفة الراضى، نقله كاملاً لأهميته ودلالته^(٢١):

"وإني لأنكر يوماً في إمارته وهو يقرأ على شيئاً من شعر بشار، وبين يديه كتب لغة وكتب أخبار، إذا جاء خدم من خدم جدته السيدة فأخذوا جميع ما بين يديه من الكتب فجعلوه في منديل دبiqي كان معهم، وما كلمونا بشيء ومضوا، فرأيته قد وجم لذلك واغتاظ، فسكت منه وقلت له: ليس ينبغي أن ينكر الأمير هذا، فإنه يقال لهم إن الأمير ينظر في كثير لا ينبغي أن ينظر في مثلها، فأحبوا أن يمتحنا بذلك، وقد سرني هذا ليروا كل جميل حسن.

وما مضت ساعات أو نحو ذلك ثم ردوا الكتب بحالها، فقال لهم الراضى: قولوا لمن أمركم بهذا قد رأيتم هذه الكتب وإنما هي حديث وفقه ولغة وأخبار وكتب العلماء، ومن كمله الله بالنظر في مثلها وينفعه بها، وليس من كتبكم التي تبالغون فيها مثل عجائب البحر، وحديث سندباد والسنور والأفار.

وخفت أن يؤدى الخادم قوله، فيقال: من كان عنده؟ فيذكرني فيلحقنى من ذلك ما أكره إلى ما لي عندهم مما سأذكره والسبب فيه في موضعه من أخباره إن شاء الله، فقمت إلى الخدم فسألتهم ألا يعيدوا قوله، فقالوا: والله ما نحفظه فكيف نعيده؟".

(٢٠) المحسن والأضداد، ص ٣٤٦ (وقد دخلت هذه القصة كتاب "ألف ليلة وليلة" فيما بعد).

(٢١) الصولى، كتاب الأوراق (أخبار الراضى بالله والمتقى الله)، ص ٦.

والخبر يدل على نوع القصص الخرافي الذي كان سائداً في تلك المرحلة، وهو قصص مترجم في معظمها، كذلك يدل على مكانة القص في حياة الملوك، وأثره السلبي في هذه الفترة، لأنه كان إلهاء لهم عن الانشغال بأمور الدولة والرعاية، لاستبد القادة العسكريون بالحكم.

المجالس والمناظرات:

لا تختلف المجالس كثيراً عن السمر، إلا في كونها رسمية وأكثر اتزاناً، فهي مجالس تعقد لعلم من العلوم، يتولى فيها الحديث عالم من العلماء، وقد تكون في بلاط الخليفة أو في مسجد أو دار، فهي متقرنة، كما يوحى بذلك اسمها، بالمكان. والمجالس لا تقتصر على القص، بل ربما كان أقل شؤونها، ولكنها مجالس للعلم والأدب والمناظرة، ولذلك قد نجد لكل عالم جليل مجلساً يجتمع إليه تلامذته ومربيوه.

وأهم ما تركه لنا الأولون من آثار هذه المجالس "مجالس ثعلب"، وأحاديث ابن دريد ذائعة الصيت في التاريخ الأدبي، وأحاديث ابن فارس، وكذلك مجالس المعافى بن زكريا في القرن الرابع المسمى "الجليس الصالح والأنيس الناصح" التي بلغت مئة مجلس من السمر العلمي والتي أملأها على تلامذته، وقد كانت المجالس من حيث هي فعالية اتصال ثقافي المهداد الطبيعي لنشوء فن المقامة، الذي يشتراك معها في التسمية.

أما المناظرات فهي مجالس متخصصة بالجدل، وهي تكون بين فريقين متنافسين، وتكون مناظرات لغوية أو أدبية أو فلسفية أو دينية، ومن أشهر المناظرات التي انعقدت في العصر العباسي، مناظرات كثيرة بين أصحاب مالك وأصحاب أبي حنيفة، وبين الفقهاء والمحدثين وبين الشافعي ومحمد بن الحسن، وتلك المناظرة التي جمعت بين سيبويه والكسائي في مجلس يحيى البرمكي، والكسائي واليزيدي بين يدي المهدى، والكسائي والأصمسي بين يدي الرشيد، وعشرات المناظرات التي عقدت بين المعتزلة وخصومهم، أو بين المسلمين وغيرهم من ذوي النحل المختلفة^(٢٢)، وكانت المناظرات تتم في جو راق، يدللي كل

(٢٢) أمين (أحمد)، ضحى الإسلام، ج ٢، ص ٥٤ - ٥٩.

فريق برأيه بحرية تامة، وتمثل في هذه المجالس أطياف فكرية ودينية متنوعة، تتمتع جميعها تقريباً بحرية الرأي والتعبير، ولاسيما في العصر الذهبي في أزمنة الرشيد والمأمون والمعتصم والواشق، قبل أن يسود التعصب بعد ذلك وتضطرب الدولة العباسية وتضعف، وقبل أن تصبح هذه المناظرات والمجالس محكماً للمفكرين والمتصوفة وسواهم من أصحاب الفكر مختلف.

أوحت هذه المجالس والمناظرات بالكثير من القصص التي تناقلتها الناس وزادت فيها وشحتها خيالاً جاماً، ولعل أبرز قصة تصور هذه الأجواء هي "حكاية الجارية تودد" في "ألف ليلة وليلة"، التي تنقل إلينا صورة عن أنواع العلوم والفنون التي كان على المتأدب والمتعلم أن يتلقنها في ذلك العصر. كذلك ولدت في هذه البيئة قصة الحلاج المتتصوف التي تعاورتها الطبقات الشعبية وطبعتها بطبعها، حتى لم تعد تدل على زمن معين، بقدر ما تدل على الأزمان العربية كلها.

ونجد أثراً لهذه المجالس والمناظرات في "المقامات" كالمقامة القرىضية والمقامة المارستانية والمقدمة الحمدانية وغيرها، ولكن الأثر الأبرز لها يظهر في "رسالة الغفران" التي هي مجالس مناظرات خيالية تدور في العالم الآخر بين ابن القارح والشعراء والكتاب، وفي رسالة "التوابع والزواuge" لابن شهيد الأندلسي التي هي أيضاً مساجلات أدبية بين ابن شهيد وتتابع الشعراء والكتاب من الجن وغيرها.

اللهو والجواري:

نستطيع القول بقليل من المبالغة، إن المرأة هي التي تطبع المجتمع بطبعها، فهي التي تربى الأجيال على قيم معينة، مثلما هي ملهمة الأدباء والشعراء أيضاً، ولعل العلاقة بالمرأة هي التي تحدد طبيعة المجتمع وسماته، ففي العصور الإسلامية الأولى، كانت المرأة تشتراك حتى في المعارك الحربية، ولكنها ما لبثت في العصر الأموي أن لزمت بيتها في أغلب الأحيان، واقتصرت مشاركة المرأة في الحياة العامة على عدد قليل من النساء المعروفات بقوة الشخصية المستمدّة من وضعهن الاجتماعي والديني، مثل سكينة بنت الحسين وعائشة بنت طحة، كذلك ظهرت في

التاريخ شخصيات نسائية مقالة معاصرة، مثل غزالة الحرورية والكافنة في المغرب العربي، غير أن هؤلاء النساء كن قلة، لم يمثلن الوضع الحقيقي للمرأة المسلمة في تلك المرحلة.

إذا كان أثر المرأة العربية الحرة قد انحسر تدريجياً عن الحياة العامة، فإن المرأة الجارية في العصر العباسي أصبحت ذات حضور أساسي وطاغٍ، ولاسيما إذا لم تكن امرأة جاهلة، فقد كان النخاسون يجتهدون في تعليمها وتتنقّلها لإغلاط ثمنها، ومن الطبيعي أن يكون لها أثر كبير في الحياة العامة والخاصة في هذا العصر.

ازداد عدد الجواري والعبيد في المجتمع العربي المسلم بسبب الفتوح والحرab المتواصلة، وبسبب ازدهار تجارة الرق من جميع أقطار المعمورة القديمة، وكانت النخاسة منتشرة في المدن الكبرى ولاسيما في البصرة والكوفة وبغداد. وبالغ الناس في اقتناء الجواري والعبيد مبالغة شديدة، ظهر ذلك في غلاء أسعار هذه "السلع البشرية" المجتنة من جذورها الإفريقية أو الرومية أو الآسيوية أو القوقازية أو التركية. وكان كل عرق من هؤلاء يحمل معه عاداته وثقافته وعقيدته ونمط عيشه، وكل ذلك كان يصب في بوتقة المجتمع المسلم، ويحدث فيه تغييراً ديموغرافياً واجتماعياً وخلفياً.

ولا شك نبالغ إذا قلنا إن المرأة الجارية هي التي طبعت المجتمع بطبع جديد، تمثل في تغيير السلوك الاجتماعي سلباً وإيجاباً، فقد نشرت هذه الأجيال من الجواري سلوكاً مدنياً جديداً في المجتمع، فيه الكثير من الدعة واللين والرقابة، ونشرت قيمًا اجتماعية ونفسية خلصت المجتمع من جدية البداءة وقساوة طبعها، إضافة إلى آثارها العظيمة في الأدب واللغة.

امتهنت الجواري في معظم الأحيان مهنة الغناء، وقد انتقل أغلب هؤلاء من الحجاز القطر الذي استقبل أول دفعات الرقيق بعد الفتوح، وكان للحجاز سمعة مشهورة في الغناء والموسيقى، بتأثير الأعداد الكبيرة من الجواري، حفل كتاب الأغاني للأصفهاني بأخبارهن وأثارهن. وحين استقر بهؤلاء المقام في العراق بعد انتقال التقليل السياسي إليه، ولاسيما في عصر المهدى الذي كان مشغوفاً بالموسيقى والغناء، بدأت آثار هذه الظاهرة تظهر بجلاء في

الشعر والأدب. واشتهرت الكوفة على وجه الخصوص بدور اللهو والطرب، يقصدها الأدباء وعليه القوم، فعلاً صيت عدد من الدور التي لم تكن للغناء فحسب، وإنما للهو والمجون، مثل دار ابن رامين ودار زريق بن منيغ مولى عيسى بن موسى ودار القراطيسي^(٢٣).

نشرت الجواري في المجتمع نوعاً من الثقافة يسميها أحمد أمين "الفنون الجميلة" وهي الحركة الفنية التي تتضمن الغناء والرقص وغيرهما، فمن الفنون التي نشرتها: الغناء والظرفية والأدب إضافة إلى الخلاعة والمجون^(٢٤). وتفصل د. سهام الفريج الحديث عن تأثير الجواري في المجتمع من ناحية الظرف والرقفة، كافتقاء الأزهار والرياحين وتعشقها والتهادي بها، والتألق في الأزياء وحب العطور وأداب الطعام والسمر^(٢٥). وقد وضعت بتأثير ذلك كتب تعنى بالظرف والظرفاء والأزياء والزينة وما يتعلق بهذه الأجواء الجديدة، مثل كتاب "الظرف والظرفاء" المسمى "الموشى" لأبي الطيب محمد بن أحمد الوشاء (ت ٣٢٥ هـ)، ليؤثر به قيم الظرف الذي أصبح سمة الإنسان العباسي والسلوك الشائع الطبيعي.

وظهر من بين الجواري الأديبات بل المغنيات المشهورات، واهتم أسيادهن بتعليمهن وتأديبهن وتجميلهن ليحظين بقلوب الخلفاء والأمراء والقادة، فيباعن بأسعار عالية جداً. ودخلت الجواري في النسيج القصصي في هذا العصر دخولاً قوياً لا يخلو منه كتاب، ولعل أشهرهن "الجارية تودد" في "ألف ليلة وليلة" التي كانت نمطاً من الجواري المتفقات.

وقد كان كل خليفة من الخلفاء، منذ المؤمنون، ابن جارية، أو ما يسمى ابن "أم ولد"، وشاركت هؤلاء الجواري في المؤامرات والدسائس السياسية، وحكمت جوار كثيرات فعلياً من وراء أولادهن الخلفاء، كأم المقتدر مثلاً، ولعل دولة المماليلك التي قامت فيما بعد كانت ذروة سيطرة هذه الطبقة على

(٢٣) الفريج، (سهام عبد الوهاب)، الجواري والشعر في العصر العباسي، ط ٢، دار قرطاس، الكويت: ٢٠٠٠، ص ٤٧ - ٥٠.

(٢٤) ضحي الإسلام، ج ١، ص ٩٢ - ٩٨.

(٢٥) الجواري والشعر في العصر العباسي، ص ٥٧.

المجتمع، ابتدأت بتولى أشهر مملوكة في التاريخ الإسلامي "شجرة الدر" التي أصبحت ملكة مصر لفترة من الزمن.

ومن المؤكد أن تسهم الجواري في انتشار المجون، فإن الجارية المجتحة من وطنها وأهلها وسياق حياتها ليست مضطرة أن تكون قدise في مجتمع لا ينظر إليها إلا نظرته إلى سلعة ثمينة وجميلة وممتعة، والكسموبوليتية^{*} تساعد على التحلل من القيم الثابتة، لأن الجارية تعيش في اللحظة الراهنة منفصلة عن الذكرة، وغير مبالية بالمستقبل الذي لا يعني شيئاً لإنسان بلا وضع اجتماعي إرادي، فوصل العهر والتحلل الخالي في المجتمع إلى أداء لا حدود لها، نرى صوره في قصص "ألف ليلة وليلة" وفي حكاية أبي المطهر الأزدي، وبعض قصص التتوخي التي ستدرس في الباب الثالث.

ظاهرة الزهد:

في مقابل المجون واللهو كان هناك الزهد والتصوف، وليس هذا بمستغرب، فإن كل أمر يوجب نقشه، وهو دليل على حدة التناقضات في المجتمع العباسي، ولا سيما التناقضات الطبقية التي وصلت إلى حد جعل الزنج يثورون في سواد البصرة ثورة دامية عنيفة، وكذلك كان لثورة القرامطة بعد اجتماعي أيضاً، إذ التفت حولها الفقراء في سواد العراق والأهواز وبدو الجزيرة العربية. وفي ظل هذا الوضع الطبيعي الحاد ظهر التصوف الذي مثل نوعاً من المعارضة السلبية للواقع، وحالاً هروبياً لمشكلات فاجحة عصية عن الحل في زمن لم يعد زمن الأفعال، ولا زمن خليفة ينام تحت نخلة هانئاً مطمئناً.

شهد هذا العصر ذروة حركة الزهد والتصوف، فمن رابعة العدوية والحب الإلهي في القرن الثاني إلى الحارت بن أسد المحاسبي في القرن

(*) الكسموبوليتية، المواطن العالمية: نزعة ترمي إلى تخلي الفوارق بين الناس في اللغة أو الجنس أو الوطن، والنظر إلى البشر جميعاً على أنهم أعضاء أسرة واحدة. قال بها الرواقيون ودانته وكامبانيا وغوتة وkanط وفيخته وغيرهم. وقد تكون أحياناً غطاء للهيمنة العالمية والتذويب القسري للفارق بين الأمم. يفريموفا - (ناتاليا) سلوم (توفيق)، معجم العلوم الاجتماعية - مصطلحات وأعلام (روسي - إنكليزي - عربي)، نشر دار التقدم - موسكو، ط ١، بيروت: ١٩٩٢.

الثالث، وهو الذي وضع كتاب "الرعاية لحقوق الله" القائم على محاسبة النفس بصورة دائمة والتوجه إلى الله في كل الأفعال^(٢٦)، إلى تلميذه الجنيد الذي كان أبرز متصوفة بغداد والذي اجتمعت حوله مدرسة خاصة ببغداد، وضفت في اجتماعاتها أول مجموعة من الحكايات المتنوعة والنصوص التي تدور حول فضائل الصوفية^(٢٧)، إلى تلميذه الحاج ونظريته الإشكالية في الاتحاد التي كانت سبباً في إعدامه وحرقه، وقد أوجح مقتله حركة التصوف كما أوج مقتل الحسين حرقة التشيع، فأصبح شهيد الحق فتح الطريق أمام شطحات الصوفية فأوغلو فيها كثيراً. كذلك كان لنظرية ذي النون المصري في "المقامات والأحوال" أثر في رقي الفكر الصوفي إلى مصاف الفلسفة العرفانية والإشراقية ستتطور كثيراً فيما بعد عند النفرى والسهورى وغيرهما.

وانتشر الزهاد والمتصوفة في الأمصار الإسلامية ولاسيما الثغور، يعيشون الناس روحياً ويلهمونهم السلوك القائم على التشفف وتذيب النفس والزهد في حطام الدنيا. وتناقل الناس أخبار هؤلاء الأفذاذ الأبدال بإعجاب، كذلك تناقلوا كراماتهم وخوارقهم العجيبة التي ألهبت أخيلتهم، وعواضتهم عن فقدان النصير والمعين على سوء حياتهم وصعوبة عيشهم، إذ كانت هناك حاجة حقيقة إلى البطل المخلص من ظلم الحكام وجورهم، من المهدى المنتظر إلى الأفذاذ الصوفيين والأولياء الصالحين أصحاب الكرامات إلى الأبطال الشعبيين من الصعاليك والعيارين، بل من التاريخ أيضاً.

أضافت حركة الزهد والتصوف إلى القصص الديني مادة غنية مشحونة بالخيال الشعبي الجامح، وقد أسمهم القصاص في تعذيتها الدائمة بكل ما يطلبه جمهورهم من خوارق وكرامات، وظهرت متون سردية وكتب عامة كثيرة تتناول حياة أشهر الزهاد، مثل مؤلفات السراج (ت ٣٧٨هـ) والكلاباذى (ت ٣٨٠هـ) وأبى طالب المكى (ت ٣٨٦هـ)، ولعل أشهر كتاب ترجم لأعلام التصوف حتى نهايات القرن الرابع هو "الرسالة القشيرية" لعبد الكريم بن هوازن القشيري الذي أنهى رسالته عام (٤٣٧هـ) كما جاء في مقدمتها.

(٢٦) شاخت، تراث الإسلام، ج ٢، ص ٦٩.

(٢٧) نفسه، ج ٢، ص ٦٩.

كذلك امتلأت كتب الأدب والدين بأخبار الحسن البصري والفضيل بن عياض وعمرو بن عبيد وصالح المري والسرى السقطي ومعرفة الكرخي وأبي يزيد البسطامي وبشر الحافي وشقيق البلخي وسواهم، وأفرد أشهر الكتاب فصولاً لهم في أمهات كتابهم، كما فعل ابن قتيبة في "عيون الأخبار"، والجاحظ في "البيان والتبيين" وابن عبد ربه في "العقد الفريد".

وإذا كان التصوف في هذا العصر في مرحلة التأسيس والتأصيل، لا يكاد ينفصل عن الحياة العامة، فإن القرون اللاحقة شهدت تطوراً آخر واتساعاً أكبر للتصوف فكراً وممارسة وقصصاً، حتى أصبح عالماً قائماً بذاته له مفاتيحه ورموزه ولغته وإشاراته.

ظاهرة القصاص:

استمرت ظاهرة القصاص وازدادت انتشاراً وإيغالاً في الأوساط الشعبية، وأخذت ظاهرة القصاص تبتعد عن الرقابة الدينية الرسمية والوظيفة الإرشادية والوعظية، وتحول إلى نشاط شعبي يستحدث المخيلة ويستدر الأموال، حتى لقد غدا القص أشبه بالكلدية والصلعكة المدنية السلبية بحسب تصنيف عروة بن الورد لفتي الصعاليك، إذ كان القصاص في هذه المرحلة قد تحولوا إلى ممثلين غايتهم جذب الناس إلى نواديهم ونيل عطاياهم، وهذا ما فسح في المجال ليطلق القاص العنان لخياله ومباغاته إرضاء لنفوس مستمعيه المتعطشة لكل غريب ومنتعش ومدهش، ولهذا وجدنا الشقة تزداد بين العلماء والفقهاء وبين القصاص، إلى حد الحرب المعلنة والأحكام القاسية في حقهم، وقد منعوا من القص غير مرة كما في زمن المعتصم، فقد جاء في تاريخ الطبرى أن "أول شيء بدأ به المعتصم حين أراد ذلك الأمر بالتقدم إلى العامة بلزوم أعمالهم، وترك الاجتماع والقضية والشهادات عند السلطان، إلا أن يسألوا عن شهادة إن كانت عندهم، وبمنع القصاص من القعود على الطرقات، وعملت بذلك نسخ قرئت بالجانبين بمدينة السلام في الأربع والمحال والأسواق، فقرئت يوم الأربعاء لست بقين من جمادى الأولى من هذه السنة، ثم منع يوم الجمعة لأربع بقين منها القصاص من القعود في الجامعين،

ومنع أهل الحلق في الفتيا أو غيرهم من القعود في المسجدين، ومنع الباعة من القعود في رحابهما. وفي جمادى الآخرة نودي في المسجد الجامع بنهي الناس عن الاجتماع على قاصٍ أو غيره، ومنع القصاص وأهل الحلق من القعود^(٢٨). وهو ما يدل على النظرة السلبية الرسمية إلى أثرهم في المجتمع، إذ لم يعد السلطان يعتمد على القصاص كما كان الأمر في زمن الخلفاء الأمويين، حين كان لكل خليفة قاصٍ، وكان القصاص يتولون مهمة شحذ النفوس والهمم للجهاد، فقد استغنت الدولة في هذه المرحلة التي كانت تعصف فيها الفتنة والاضطرابات عن دعاوى الجهاد والتذكير بالأخرة، وعلى خلفية هذا الصراع وجدنا ابن الجوزي يضع فيما بعد كتابه في القصاص فيسبّعهم نماً وشتماً، ويصفه مروياتهم وأخبارهم، وهو محق في ذلك من وجهة نظر الدين والتاريخ، ولكن الفن والحياة قوانين أخرى ومعايير مختلفة، فإن جموح خيال هؤلاء القصاص ترك لنا كماً هائلاً من المادة القصصية الفنية، وبكفي أن نرصد تطور قصة واحدة من مرويات ابن منهٰ أو ابن إسحق، في قصص الأنبياء، ونقارنها بما وصلت إليه على يد مؤرخ متاخر مثل ابن إياس، لنلاحظ فاعلية الخيال الشعبي في تنمية القص وتطويره.

وأصبح القصاص أنفسهم مادة قصصية ومحوراً لنواذر كثيرة لا مجال للتمثيل لها، فهي مبثوثة في جميع كتب الأدب تقريباً، نجدها مثلاً في كتب الجاحظ وابن قتيبة والبيهقي وابن عبد ربٍ، وهي المادة التي استنقى ابن الجوزي منها كتبه : المنتظم، وأخبار الحمقى والمغفلين وكتاب الأنكياء. فقد أضيف القاص إلى غيره من المهمشين اجتماعياً، وأصبح مادة للتدرُّر، مثلاً كان الأعرابي في بداية العصر .

والجدير بالذكر هنا أن القص ظل نشطاً شفوياً موازياً للقص الكتابي، وإن كان له تأثير عظيم فيه، فقد وفر له المناخ الملائم والمادة القصصية الغنية، إضافة إلى أنه حافظ على طريقة السند المفترض التي تحولت فيه إلى مفتاح سردي مهم وساحر، حين يحيل القاص مروياته على رواة قدامى مشهورين، كالأسصمسي مثلًا، وأصبحت عبارة "قال الراوي" مفتاحاً للسرد وباب عبور إلى عالم القص الممتع والطريف.

(٢٨) تاريخ الطبرى: ج ٥، ص ٦٠٤.

إن مصطلح "الكدية" مثل كثير من المصطلحات التي ظهرت في هذا العصر مصطلح مختلف عليه من حيث الدلالة والأصل، كما اختلفوا على مصطلح "العروض" ومصطلح "المقامة"، وغيرها، ويعود ذلك في رأينا إلى أن الظاهرة تبدأ تلقائية أو عشوائية دون أن تلفت الانتباه إلى أن تصبح مشهورة بعد زمن فيأخذ الباحثون واللغويون يبحثون عن تقييد لها أو تحديد أصولها بعد أن بدت المدة بينهم وبين مبتئها، وبما أن المعجمات العربية لا تاريخية، أي أنها لا تحدد تاريخ الكلمة أو تطورها عبر الزمان، فإننا نلجأ إلى استتباط دلالة الكلمة من أصولها الأولى في هذه المعجمات، فقد اتفق اللغويون حول المعاني التالية التي جمعناها من معجمات "العين" و"أساس البلاغة" و"لسان العرب" و"القاموس المحيط"، وهي تدور حول الدلالات التالية:

"الكادي": البطيء الخير من الماء. وكذا الزرع وغيره من النبات: ساءت نبتته. وكداء البرد: رده في الأرض... والكدية والكادية: الشدة من الدهر. والكدية: الأرض المرتفعة، وقيل: هو شيء صلب من الحجارة والطين. والكدية: الأرض الغليظة، وقيل: الأرض الصلبة، وقيل: هي الصفة العظيمة الشديدة. والكدية كل ما جمع من طعام أو تراب أو نحوه فجعل كثبة، وهي الكدية والكداة أيضاً. وحفر فأكدى إذا بلغ الصلب وصادف كدية. وسألَه فأكدى أي وجده كالكدية... ويقال: أكدى أي أحَّ في المسألة. وأكدى الرجل: قلَّ خيره، وقيل: المُكْدِي من الرجال الذي لا يتوب له مال ولا ينمي، وقد أكدى. وكدى الرجل يكْدِي وأكدى؛ قلل عطاءه، وقيل: بخل. وفي التزيل العزيز: وأعطى قليلاً وأكدى؛ قيل أي وقطع القليل. أكدى: قطع، وأصله من الحفر في البئر، يقال للحافر إذا بلغ في حفر البئر إلى حجر لا يمكنه من الحفر: قد بلغ إلى الكدية، وعند ذلك يقطع الحفر... والكدا: المنع. أكدى منع، وأكدى قطع، وأكدى إذا انقطع، وأكدى العام إذا أجدب، وأكدى إذا بلغ الكدا، وهي الصحراء... وكديت أصابعه أي كلت من الحفر. أكدى افقر بعد غنى، وأكدى قمئ خلفه... ومن المجاز: أكدى الرجل: أخفق ولم يظفر ب حاجته.

وفلان مكد: لا ينمِي ماله... وكدي الكلب أو الفصيل: شرب اللبن ففسد جوفه... والكدية: هي شدة الدهر^(٢٩).

ومن الدلالات اللغوية السابقة نجد الفعل "أكدى" يدور حول الإمساك عن العطاء والبخل والشدة والانقطاع والفساد، ولا تبتعد شقيقات المادة عن فضاء هذه المعاني كثيراً، مثل "كَدْحٌ" و"كَدْهٌ" و"كَدْ" ... وهذا ما يرجح عريتها، ولاسيما وقد استخدمت في صيغة اسم الفاعل، ولاسيما إذا عرفنا أن المكدي يكون غالباً من أرباب الفصاحة كفصاحة خالويه المكدي في "البخلاء" وأبي الفتح الإسكندرى في "المقامات"، ومنهم شعراء مجيدون مثل الأحنف العكبري وأبي دلف الخزرجي وهما من شعراء "اليتيمة" وقد وصفا أحوال المكدين وصفاً دقيقاً في شعرهما، وهو ما يجعل هؤلاء على بينة من دلالة المصطلح، وتتمثل معانيه في سلوكهم وأقوالهم. أما القول بتعرّب الكلمة عن الفارسية^(٣٠)، فلعله يعود إلى انتشار هذه الفئة من المكدين بين الفرس والأعاجم، والتباس هذه التسمية بتسمية فارسية أخرى هي "بنو ساسان"، ولاسيما إذا علمنا أن الكلمة بالفارسية لها الدلالة العربية نفسها، فقد جاء في القاموس الشامل (فرهنك فارسي عربي) المعاني التالية: "كدا: فقير، متسلّل، سائل، شحاذ... كدا بازي: تسول، شحاذة... كدا بازي كرد: بخل، شح... كدائى: شحاذة، تسول، كثرة الأسئلة. كدائى كرد: سأل الناس، تسول، طلب الصدقة، شحذ"^(٣١). وربما أحالنا ذلك على الاعتقاد أن الكلمة الفارسية ذات أصول عربية أو رافدية (من لغات بلاد الرافدين القريبة إلى العربية)، ولكن هذا يحتاج إلى تمحيق، ولاسيما إذا علمنا أن الكلمة جاءت على وزن عربي

(٢٩) العين: مادة (كدي)، لسان العرب: مادة (كدا)، القاموس المحيط: مادة (كدي)، أساس البلاغة: مادة (كـ دـ ي).

(٣٠) حسين (أحمد)، أدب الكدية في العصر العباسي، ص ١٤ - ١٨.

(٣١) بوذرجمهر (محمد حسن)، القاموس الشامل (فرهنك: فارسي – عربي)، (دار) نوفل، بيروت: ٢٠٠٢، ص ٦٩٦ (الكاف في "كدا" فارسية). وجاء في مادة أخرى قريبة صوتياً: غدى (غدي): خشونة (في العمل أو الطباع)، ص ٥٧٢، وهو ما يذكر بمعنى الخشونة والقساوة في المادة العربية.

(اسم فاعل) ولم تحافظ على صيغتها الصرفية الفارسية، كما حافظوا على صيغة كلمة "أستاذ" الفارسية مثلاً، وأن الكثير مما ينسب إلى الفرس لا يعني الأصول الفارسية وإنما يعني أنه كان في دائرة النفوذ الفارسية، كما نسب "ماني" إليهم وهو عراقي، وغير ذلك كثير، علماً أن كثيراً من الألفاظ تأخذ دلالة خاصة في بيئتها، والراجح أن بيئته المكدين، وهم المشغوفون بالتورية وتقليل الكلام، منحت هذا المصطلح دلالة خاصة بهم وبأحوالهم وبرموزهم اللغوية التي اخترعواها لمهنتهم الوضيعة هذه، وهو أمر ما زال يحدث حتى الآن في البيئات والمهن الخاصة، حيث تأخذ الكلمات دلالات خاصة لا يكاد يعرفها إلا أصحابها. ألم يسمّ المكدي نفسه الساساني وهي تورية تعني الملك الساساني كما تعني الفقير الوحيد المعتزل^(٣٢)؟

ويبدو أن ظاهرة الكدية بدأت في مطلع العصر العباسي، إذ ساد الاضطراب الاجتماعي بسبب الحروب المتواصلة، وبسبب اختلاط الأقوام المختلفة، والهجرة إلى المدن، وكذلك انتشار الزط أو الكاوالية منذ العصر الأموي. والكدية مرتبطة في المقام الأول بالمدن، لأنها مركز العمل والمال تجذب إليها هذه الفئات لتقatas على المغفلين والتجار.

وينتمي إلى المكدين طائفة من المهمشين اجتماعياً، المتصفين بالرثاثة الخلقية والطبقية، وقد وصف الجاحظ حالهم في حديث خالد بن يزيد (خالوبيه المكدي)، وكان قاصاً متكلماً، في كتاب "البخلاء"، وشرح بعض مصطلحاتهم وحيلهم، إذ يقول عن المكدين^(٣٣):

"لم يبق في الأرض مخطراني، ولا مستعرض إلا فنته، ولا شحاذ ولا كاغاني، ولا بانوان، ولا قرسي ولا عواء، ولا مشعب، ولا مزيدي، ولا إسطيل، إلا وقد كان تحت يدي. ولقد أكلت الزكوري ثلاثة سنّة. ولم يبق في الأرض كعبي ولا مكداً إلا وقد أخذت العرافة عليه".

(٣٢) أدب الكدية في العصر العباسي، ص ٢٤. يقال إن ساسان أمير فارسي انتزع منه الحكم فعاش راعياً فقيراً (انظر: كيليطو، المقامات، ص ٤٧).

(٣٣) البخلاء، ص ٤٦ - ٤٩. ويورد البيهقي خبراً مشابهاً، انظر: المحاسن والمساوئ، ص ٦٢٤ - ٦٢٢.

ويقول خالد موجهاً الحديث إلى ابنه عند موته:

"قد بلغت في البر منقطع التراب، وفي البحر أقصى مبلغ السفن. فلا
عليك ألا ترى ذا القرنين. ودع عنك مذاهب ابن شرية، فإنه لا يعرف إلا
ظاهر الخبر. ولو رأني تميم الداري لأخذ عني صفة الروم. ولأننا أهدى من
القطا، ومن دعيميص، ومن رافع المخش. إني قد بت بالفقر مع الغول،
وتزوجت السعلاة، وجاوبت الهاتف، ورغبت عن الجن إلى الحن، وأصطدت
الشق، وجاوبت النسناس، وصحبني الرئي. وعرفت خدع الكاهن، وتدميس
العراف، وإلى ما يذهب الخطاط والعياف، وما يقول أصحاب الأكتاف. وعرفت
التجميم، والزجر، والطرق، والفك. إن هذا المال لم أجمعه من القصص والتكمية،
ومن اختيال النهار، ومكابدة الليل. ولا يجمع مثله أبداً إلا من معاناة ركوب البحر،
ومن عمل السلطان، أو من كيماء الذهب والفضة. قد عرفت الرأس حق معرفته،
وفهمت كسر الإكسير على حقيقته. ولو لا علمي بضيق صدرك؟ ولو لا أن أكون
سبباً لتلف نفسك، لعلمتك الساعة الشيء الذي بلغ بقارون، وبه تبنّكت خاتون...
إني قد لبست السلاطين والمساكين، وخدمت الخلفاء والمكدين، وخالطت الناساك
والفتاك، وعمرت السجون، كما عمرت مجالس الذكر، وحلبت الدهر أشطره،
وصادفت دهراً كثيراً الأعاجيب... أنا لو ذهب مالي لجلست قاصداً، أو طفت في
الآفاق - كما كنت - مكدياً: اللحية وافرة بيضاء، والحلق جهير طل، والسمت
حسن، والقبول على واقع! إن سألت عيني الدمع أجابت - والقليل من رحمة
الناس خير من المال الكثير - وصرت محتالاً بالنهار، واستعملت صناعة
الليل؛ أو خرجت قاطع طريق؛ أو صرت للقوم عيناً ولهم مجهاً. سل عنِي
صعالياك الجبل، وزواقين الشام، وزط الآجام، ورؤوس الأكراد، ومردة
الأعراب، وفتاك نهر بط ولصومص الفقص! وسل عنِي الفيكانية والقطريبة.
وسل عنِي المتشبهة، وذباجي الجزيرة: كيف بطشي ساعة البطش، وكيف
حيلتي ساعة الحيلة، وكيف أنا عند الجولة، وكيف ثبات جناني عند رؤية
الطليعة، وكيف يقظتي إذا كنت ربيئة، وكيف كلامي عند السلطان إذا أخذت،
وكيف صبري إذا جلت، وكيف فلة ضجري إذا حبسَت، وكيف رسفاني في
القيد إذا أتقلَت. فكم من ديماس قد نفتها، وكم من مطبق قد أفضيَّتها، وكم من

سجن قد كابدته... سل عني الكتيفية والخلدية والحربية والبلالية، وبقية أصحاب صخر ومصخر، وبقية أصحاب كاس وراس ومقلاس...".

فالجاحظ يذكر على لسان شخصيته تفصيلات حياة المكدين في قاع المجتمع وأساليبهم وأصنافهم، ويقال إن الجاحظ وضع كتاباً في المكدين بعنوان "حيل المكدين". كذلك أفرد البيهقي للمكدين في كتابه "المحاسن والمساوئ" الذي اقتفي فيه أثر الجاحظ فصلاً استمد مادته من كتاب "البخلاء" في أصناف المكدين وأفعالهم، وأضاف إليها نوادر وأخباراً كثيرة كانت مادة قصصية طريفة، من ذلك الظرفة التالية ذات الأبعاد الاجتماعية العميقة^(٣٤):

"مر سائل منهم برجل يكُنْ أباً الغمر ضخم عريض وكان بواباً لبعض الملوك فقال له: أعن المسكين الضعيف الفقير المحتاج. فقال: ما ألحف جائكم وأكثر سائلكم، أراحتنا الله منكم! فقال السائل: اسكت، فوا الله لو فرق قوت جسمك في عشرة أجسام مما لكانا طعامك ليوم شهراً".

وقد يختلط المكري بالعيار، ولكن الفرق بينهما أن الأول يعمل متسللاً مسالماً وبصورة فردية غالباً، أما الثاني فهو ينخرط في جماعة منظمة تسهم في حبك حيله وألاعيبه، وتساعده في أعماله الخبيثة.

وكان المكري يتقن كل شيء تقريباً، التمثيل والخداع والمكر والحيل والأدب والخطابة وغير ذلك، وهذا ما جعله شخصية طريفة وموضوعاً مغرياً للأدب، ظهر أول ما ظهر في أقصاص الجاحظ، ثم تمحور حوله فن قائم بذاته، هو فن "المقاومة" الذي يقوم على شخصية المكري المتف، تجلّى ذلك في الشخصيتين الرئيسيتين عيسى بن هشام وأبي الفتاح الإسكندرى، كذلك تجلّى في "حكاية أبي القاسم البغدادي" وبطلها الذي يلبس لكل مقام لبوساً.

حل المكري محل الأعرابي شيئاً فشيئاً في المخيلة المدنية، وانتزع منه النادرة والظرفة، وفي ذلك دلالة عميقة على تحول المجتمع إلى المدنية، بجميع تناقضاتها، فقد كانت شخصية المكري شخصية متطرفة ومتعددة باستمرار، بتجدد حيلها وتجلياتها، وكما كان الأعرابي يتكئ على الشعر في

(٣٤) المحاسن والمساوئ، ص ٥٨٦.

مواقفه أمام أهل المدن أو النظارة، فإن المكدي لم يكن ليقل عنه في ذلك وربما زاده إماماً بالشعر الطريف المختصر القادر على الرواج بين الناس، لأن من ضرورات عمل المكدي الذي «يُمسّح» دوره أن يتقنه كل الإتقان ليحصل من وراء هذا الدور الذي يمثّله على طلبه من الناس.

ومثل الكدية كان التطفييل ظاهرة بارزة في هذا المجتمع، وقد بدأت منذ العصر الأموي، ولمع في سمائها الشاحبة "أشعب" بطرائفه المبثوثة في كتب الأدب المختلفة وعلى رأسها كتاب الأغاني، وقد كان لهذه الظاهرة حضور كبير جداً بالكتاب إلى التأليف فيها، كما فعل الخطيب البغدادي في القرن الخامس الهجري في كتابه "حكايات الطفيليين وأخبارهم ونواذر كلامهم وأشعارهم".

أما الطفيلي لغة فينسب إلى طفيل الأعراس، "وطَفِيلُ الْأَعْرَاسِ، وَطَفِيلُ الْعَرَائِسِ": رجُلٌ من أهل الكوفة من بنى عبد الله بن غطفان كان يأتي الولائم دون أن يُدعى إليها، وكان يقول: وَدَدْتُ أَنَّ الْكَوْفَةَ كُلَّهَا بِرْكَةٌ مُصَهْرَجَةٌ فَلَا يَخْفَى عَلَيَّ مِنْهَا شَيْءٌ، ثم سُمِّيَ كل راشن طفيليًّا وصَرَفُوا منه فعلاً فقالوا طفَلُ. ورجل طفيليًّا: يدخل مع القوم فيأكل طعامهم من غير أن يُدعى.

وفي قولهم فلان طفيليًّا للذى يدخل الوليمة والمآدب ولم يُدعَ إليها، وقد تَطَفَّلَ، وهو منسوب إلى طفيلي المذكور، والعرب تُسمّي الطفيليَّ الرَّاشِنَ والوارشِ.

وحكى ابن بري عن ابن خالويه: الطفيلي والوارش والواغل والأرشم والزَّلَالُ والقسقاس والنتيل والدامر والدامِقُ والزَّامِجُ واللَّعْمَطُ واللَّعْمُوطُ والمكْزَمُ. والطفال والطفال: الطين اليابس، يمانية.

وقال الأصمسي: الطفيلي الداخل على القوم من غير أن يُدعى، مأخوذ من الطَّفَلُ وهو إقبال الليل على النهار بظلمته، وأرادوا أن أمره يظلم على القوم فلا يدرؤون من دعاه ولا كيف دخل عليهم".^(٣٥).

(٣٥) لسان العرب، مادة (طفل). وكذلك: ابن الجوزي، الأذكياء، المكتب التجاري، بيروت (د. ت)، ص ١٧٧.

والفرق بين المكدي والطفيلي، أن الأول يستخدم مهاراته اللغوية والثقافية وحيله في الوصول إلى جيوب الناس، وهو في ذلك يعبر عن نفته على الظروف الاجتماعية التي يعيش فيها، وعلى الزمان الرديء الذي لم ينزله حقه ومكانته التي تلقي بسان ذكي ومتقد في كثير من الأحيان، في وسط يعلو فيه الفدام والجهلة. أما الطفيلي، فهو شخص ساذج لا يحمل هماً يتتجاوز معدته، ولا يؤلمه أن يريق ماء وجهه على اعتاب الأغنياء، وإن كان كاظم المظفر يرى أن حكايات الطفيليين في جوهرها دعوة الفقراء إلى مشاركة الأغنياء في ملاد الطعام وأطابيب الشراب، وأن الطعام اللذيد والشراب الطيب ليس من حق الأغنياء أن ينعموا به وحدهم دون أولئك الفقراء المعذبين^(٣٦).

وأشهر قصة تناولت موضوع التطبيل القصة التالية التي رويت في أكثر من مصدر، ولاسيما "مروج الذهب" للمسعودي و"المستجاد من فعلات الأجواد" للتنوخي، و"العقد الفريد" لابن عبد ربه وسواها، ولا يأس من إثباتها هنا لطراحتها الاجتماعية والفكرية^(٣٧):

"بلغ المأمون خبر عشرة من الزنادقة من يذهب إلى قول ماني، ويقول بالنور والظلمة، من أهل البصرة، فأمر بحملهم إليه بعد أن سُموا واحداً واحداً، فلما جَمِعوا نظر إليهم طفيلي فقال: ما اجتمع هؤلاء إلا لصنيع، فدخل في وسَطِهم، ومضى معهم، وهو لا يعلم بشأنهم، حتى صار بهم الموكلون إلى السفينة، فقال الطفيلي: نزهة لا شك فيها، فدخل معهم السفينة، فما كان بأسرع من أن جيء بالقيود، فقيد القوم والطفيلي معهم، فقال الطفيلي: بلغ أمر طفيلي إلى القبود! ثم أقبل على الشيوخ فقال: فَدِيْتُكُمْ أَيْشَ أَنْتُمْ؟ قالوا: بل أَيْشَ أَنْتَ، ومن أَنْتَ مِنْ إِخْوَانِنَا؟ فقال: وَاللَّهِ مَا أَدْرِي غَيْرَ أَنِّي وَاللَّهِ رَجُلٌ طَفِيلٌ خَرَجَتْ فِي هَذَا الْيَوْمِ مِنْ مَنْزِلِي فَلَقِيْتُكُمْ فَرَأَيْتُ مِنْظَرًا جَمِيلًا وَعَوَارِضَ حَسْنَةٍ وَبَزَةٍ

(٣٦) الخطيب البغدادي (أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت)، التطبيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونواتر كلامهم وأشعارهم، قدم له وعلق عليه كاظم المظفر، منشورات المكتبة الحيدرية ومطبعتها، النجف: ١٩٦٦. من المقدمة: ص (ج).

(٣٧) مروج الذهب، ج ٤، ص ٩ - ١٠.

ونعمة، فقلت: شيوخ وكهول وشباب جمعوا لوليمة، فدخلت في وسطكم، وجاذبت بعضكم كأني في جملة أحدهم، فصرتم إلى هذا الزورق، فرأيته قد فرش بهذا الفرش ومهد ورأيت سفراً ملوءة وجرباً وسلالاً، فقلت: نزهة يمضون إليها إلى بعض القصور والبساتين، إن هذا اليوم مبارك، فابتھجت سروراً، إذ جاء هذا الموكّل بكم فقيدكم وقيدي معكم، فورد على ما قد أزال عقلي، فأخبروني ما الخبر. فضحکوا منه وتبسموا وفرحوا به وسرّوا، ثم قالوا: الآن قد حصلت في الإحصاء، وأوتقت في الحديد، وأما نحن فمانية غمز بنا إلى المأمون، وسندخل إليه، ويسائلنا عن أحوالنا، ويستكشفنا عن مذهبنا، ويدعونا إلى التوبة والرجوع عنه بامتحانا بضروب من المحن: منها إظهار صورة ماني لنا، ويأمرنا أن نتّفل عليها، ونثبرأ منها، ويأمرنا بذبح طائر ماء، وهو الدراج، فمن أجابه إلى ذلك نجا، ومن تخلف عنه قتل، فإذا دعيت وامتحنت فأخبر عن نفسك واعتقادك على حسب ما تؤديك الدلالة إلى القول به، وأنت زعمت أنك طفيلي، والطفيلي يكون معه مداخلات وأخبار، فاقطع سَفَرَنَا هذا إلى مدينة بغداد بشيء من الحديث وأيام الناس. فلما وصلوا إلى بغداد وأدخلوا على المأمون جعل يدعو بأسمائهم رجلاً رجلاً فيسألهم عن مذهبهم، فيخبره بالإسلام، فيمتحنه ويدعوه إلى البراءة من ماني ويظهر له صورته، ويأمره أن يتّفل عليها والبراءة منها، وغير ذلك، فيأبون، فيمرهم على السيف، حتى بلغ إلى الطفيلي بعد فراغه من العشرة، وقد استوعبوا عدة القوم، فقال المأمون للموكلين: من هذا. قالوا: والله ما ندرى، غير أنا وجدناه مع القوم فجئنا به، فقال له المأمون: ما خبرك؟ قال: يا أمير المؤمنين، امرأتي طالق إن كنت أعرف من أقوالهم شيئاً، وإنما أنا رجل طفيلي. وقصّ عليه خبره من أوله إلى آخره، فضحک المأمون، ثم أظهر له الصورة، فلعنها وتبرأ منها، وقال: أعطونيه حتى أسلح عليها، والله ما أدرى ما ماني أيهودياً كان أم مُسلماً، فقال المأمون: يؤدب على فرط تطفله ومخاطرته بنفسه".

وينقل البغدادي عن التوخي نسخة عهد طريف في التطفيل ترسم صورة الطفيلي ونظرته إلى نفسه ونظرة الناس إليه في إطار من الظرف العام الذي عم المجتمع في هذا العصر، وهي لرجل يدعى «عليكا» يستخلف ابن عرس الموصلي على التطفيل، وقد كتبه له الصابي الكاتب، هذا نصها^(٣٨):

«هذا ما عهد علي بن أحمد، المعروف بعليكا، إلى علي بن عرس الموصلي، حين استخلفه على إحياء سنته، واستتابه في حفظ رسومه من التطفيل، على أهل مدينة السلام، وما يتصل بها من أكناها، ويجري معها من سوادها وأطرافها، لما توسمه فيه، من قلة الحياة، وشدة اللقاء، وكثرة اللقم، وجودة الهضم، ورآه أهلاً له من سده مكانه في هذه الرفاهية المهملة التي فطن لها، والرفاعية المطروحة التي اهتدى إليها، والنعم العائدة على لابسيها، بملاذ الطعوم، ومناعم الجسوم، متورداً على من اتسعت مواد ماله، وتفرعت شعب حاله، وأقدره الله على غرائب المأكولات، وأظفره ببدائع الطبيات، آخذًا من كل ذلك بنصيب الشريك المناصف، وضارباً فيهم بسهم الخليط المفاوض، ومستعملًا للمدخل اللطيف عليه، والمتولج العجيب إليه، والأسباب التي ستشرح في مواضعها من هذا الكتاب، وتستوفي الدلالة على ما فيها من رشاد وصواب، وبالله التوفيق، وعليه التعويل، وهو حسناً ونعم الوكيل".

إذاً فقد مثل المكدي والظريف والمغفل والأنوك والرقيع والماجن والطفيلي قاع المجتمع في المدينة العربية الإسلامية، هذا القاع القادر بذكاء بارع أن يعكس التناقضات الاجتماعية والصراعات العميقة ويطبعها بطابع فكاهي شعبي ليعبر عن نبض المدينة العربية التي كانت تتمي وسط فوضى عارمة من الأحداث السياسية والاجتماعية الlanهائية.

(٣٨) البغدادي، التطفيل، ص ٩٩. التوخي، نشوار المحاضرة، ج ٧، ص ١٥٥.

ظاهرة اللصوص والعيارين والشطار والأحداث:

أدى التفاوت الطبقي في المجتمع العباسي أيضاً إلى تسامي ظاهرة اللصوص والعيارين والشطار^(*) والأحداث، وإذا كانت اللصوصية قديمة في المجتمعات البشرية بعامة والعربية خاصة، فإنها في العصر العباسي اتخذت صورة أكثر تعقيداً، فقد كان لهذه الحركات تنظيماتها الخاصة، وأساليبها المنظمة في العمل والاحتيال.

ويبدو أن هذه الحركات قد أصبحت تتخذ طابع الظاهرة الاجتماعية منذ مطلع العصر العباسي، وجعلت الكتاب يتبعون عليها، فوضعت كتب كثيرة في اللصوصية وأخبارها وأساليبها منذ القرن الثاني للهجرة، مثل: كتاب السرقة وقطاع الطرق لمحمد بن حسن (ت ١٨٩هـ)، كتاب الحراب واللصوص للقسطنطيني (ت ١٩٠هـ)، كتاب لصوص العرب لأبي عبيدة (ت ٢١٠هـ)، كتاب الراحة ومنافع العيارة لأبي العنبس الصimirي، كتاب أشعار اللصوص لأبي سعيد العسكري، كتاب السرقة لأبي سليمان داود بن علي الأصفهاني (ت ٢٧٠هـ)، كتاب الحيل للمدائني (ت ٢٢٥هـ)، كتاب الحيل للخصاف أحمد بن عمرو الشيباني، غير أن أهم هذه الكتب كان كتاب "حيل اللصوص" لجاحظ (ت ٢٥٥هـ) الذي اتخذ اللصوص على ما يبدو دستوراً لهم ودليلأً^(٣٩).

شاركت هذه الحركة في الأحداث السياسية الكبرى، مثل حرب الأمين والمأمون، وفي عصر لاحق تحالفت مع الخليفة الناصر نفسه، وكانت أشبه بميليشيا شعبية دافعت عن بغداد، فهي - كما يقول د. محمد رجب النجار - لم

(*) العيار: الكثير المجيء والذهب، والذكي الكثير التطاويف، والأسد. الشاطر: من أعيال أهل خبأ (القاموس المحيط: مادتا "غير" و"شطر"). وقد أطلقت الكلمتان على فئة من اللصوص ذوي الحيل والأعمال الذكية الخبيثة.

(٣٩) النجار (محمد رجب)، حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، ص ٤٤ - ٤٦. ينقل عن البغدادي قوله في كتاب الجاحظ متحملاً: "وأما كتبه المزخرفة فأصناف منها كتاب في حيل اللصوص وقد علم بها الفسقة وجوه السرقة". الفرق بين الفرق، ص ١٦٢.

تكن وجهاً إيجابياً من وجوه المعارضة الشعبية العربية ضد قوى الظلم الاجتماعي والقهر السياسي والبطش العسكري والتناقض الاقتصادي الرهيب فحسب، بل كانت كذلك باعتراف المؤرخين أنفسهم - مهما تحاملوا عليهم - هي الطوائف الشعبية التي تزعمت حركات المقاومة الشعبية في بغداد ودمشق والقاهرة ضد الغزاة والدخلاء والسيطرة الأجنبية^(٤٠).

استهدفت حركة العياريين والشطار السلطة الحاكمة والموظفين الكبار والتجار الأثرياء، وتعاطفت معها أوساط شعبية كبيرة في مرحلة من المراحل لأنها كانت تعبر عن نسمة الشعب على حكامه الظلمة، وأصبح قادة هذه الحركات أبطالاً شعبيين، ينتقمون للناس من السلطان الجائر ببطولة وذكاء، وهي بطولة خارج القانون، وفروسيّة متمرة بحسب وصف ماسينيون^(٤١).

وفي قصة "قاطع طريق يتفلسف" للتوكسي يعبر زعيم اللصوص عن المبادئ التي يسوغ بها اللصوص أعمالهم في قوله لمحاوره^(٤٢): "أما قرأت ما ذكره الجاحظ في كتاب اللصوص، عن بعضهم، قال: إن هؤلاء التجار خانوا أماناتهم، ومنعوا زكاة أموالهم، فصارت أموالهم مستهلكة بها، واللصوص فقراء إليها، فإذا أخذوا أموالهم - وإن كرهوا أخذها - كان ذلك مباحاً لهم، لأن عين المال مستهلكة بالزكاة، وهؤلاء يستحقون أخذ الزكاة، بالفقر، شاء أرباب الأموال أم كرهوا. قلت: بلى، قد ذكر الجاحظ هذا، ولكن من أين يعلم أن هؤلاء من استهلكت أموالهم الزكاة؟ فقال: لا عليك، أنا أحضر هؤلاء التجار الساعة، وأريك بالدليل الصحيح أن أموالهم لنا حلال. ثم قال لأصحابه: هاتوا التجار، فجاؤوا. فقال لأحدهم: منذ كم أنت تتجر في هذا المال الذي قطعنا عليه؟ قال: منذ كذا وكذا سنة. قال: فكيف كنت تخرج زكاته؟ فتاجلخ، وتكلم بكلام من لا يعرف الزكاة على حقيقتها فضلاً عن أن يخرجها. ثم دعا آخر، فقال له: إذا كان معك ثلاثة درهم، وعشرة دنانير، وحالت عليك السنة، فكم تخرج منها للزكاة؟ فما أحسن أن يجيب. ثم قال لآخر: إذا كان معك متاع

(٤٠) نفسه، ص ١٤.

(٤١) نفسه، ص ٩٣.

(٤٢) الفرج بعد الشدة، ج ٤، ص ٢٣١ - ٢٣٣.

للتجارة، ولك دين على نفسين، أحدهما مليء، والآخر معسر، ومعك دراهم، وقد حال الحول على الجميع، كيف تخرج زكاة ذلك؟ قال: فما فهم السؤال، فضلاً عن أن يتعاطى الجواب. فصرفهم، ثم قال لي: بان لك صدق حكاية أبي عثمان الجاحظ؟ وأن هؤلاء التجار ما زكوا فقط؟^(٤٣).

هذه المواقف من المتخمين بالمال وسط شعب جائع فقير معدب ناقم على حكامه الطغاة، جعلت الناس تتعلق بهذه الأنموذجات من اللصوص بغض النظر عن وسائلهم في التعبير عن رفضهم وتمردتهم، حتى إن العوام أرغموا خطباء أحد المساجد بالدعوة لزعيم العياريين "البرمجي" بدلاً من الخليفة والسلطان البوبي، كذلك استطاع زعيم آخر، وهو عمران بن شاهين، تأسيس "إمارة شعبية" في "البطائح" جنوب العراق سادها العدل والمساواة، وانضم إليه الكثير من الفلاحين والعبيد^(٤٤).

وفي الشام كانت "حركة الأحداث" تمارس العمل نفسه، وتهاجم الولاية والقادة والتجار الكبار، وثور في وجه السلطات مثل ثورة ابن عصودا عام ٥٨٥هـ - وثورة ابن الماورد (٣٦٣هـ) وثورة قسام التراب (أبي تراب) (٣٦٥هـ) - وثورة الدهقيين عام ٣٨٢هـ^(٤٥). واستطاعت حركة الأحداث أن تسيطر على بعض المدن الشامية، فقد سيطرت حركة أبي تراب على دمشق واستنفت بها، ولقب زعيمها أبو تراب بـ"ملك الرجال" وكان "زبالاً"، وقضى عليه الفاطميون سنة ٣٧٣هـ، وكذلك فعل زعيمهم الآخر "دهيقين" إذ استولى على دمشق، واستولى أحد رجاله ويدعى "علاقة" على صور قبل أن يقضي الفاطميون عليهما^(٤٦).

وامتد تأثير حركة الأحداث إلى مصر في أواخر القرن الرابع، وشغروا على السلطة الفاطمية، وعرفوا باسم الحرافيش والزرعاري والعياق^(٤٧)، ونمى نشاطهم في العصر الأيوبي بعد ذلك نماء ملحوظاً.

(٤٣) إسماعيل (محمود)، المهمشون في التاريخ الإسلامي، ص ١٠٧.

(٤٤) النجار (محمد رجب)، حكايات الشطار والعياريين في التراث العربي، ص ١٦٥ - ١٧٠.

(٤٥) المهمشون في التاريخ الإسلامي، ص ١١٨ - ١١٩.

(٤٦) حكايات الشطار والعياريين، ص ١٧٨.

ولا يعني هذا أن حركة العيارين والشطار والأحداث كانت حركة إيجابية دائماً، فهي إن كانت رداً شعبياً على البغي والعنف والإفقار وجميع ألوان الظلم الواقعة على كاهل الشعب، فقد كانت أيضاً مظهراً من مظاهر انحلال السلطة وفقدان الأمان في ذلك العصر، ولاسيما إذا لم يكن العصر كله، وبخاصة القرن الرابع، عصر استقرار، فقد رأينا أنه كان يمور بالصراع والحروب الداخلية والخارجية، وقد خالطه الكثير من الأشرار والمحاتلين وبعضهم كانت السلطات نفسها تدعمه.

و عبر الفن القصصي العباسي عن هذه الظاهرة عبريراً دقيقاً وعميقاً، بل كانت موضوعاً مفضلاً لدى الكتاب لما فيه من طرافة وحيل وألغاز جاذبة للفارئ، وغداً موضوع "اللص" من الموضوعات الأساسية في القص العباسي، شأنه شأن المكدي والطفيلي، كما في قصة "جدر الحنفي" مع الحاج التي سردها أكثر من كاتب مثل الزبير بن بكار في "الأخبار الموقفيات"، والجاحظ في "المحاسن والأضداد"، والمعافى بن زكرياء في "الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي"^(٤٧)، وكان صعلوكاً شريفاً وشجاعاً، ومثل قصة "مسافر" في "كتاب المكافأة وحسن العقبى" لابن الداية^(٤٨) في عهد الطولونيين، غير أن أكثر الكتاب اهتماماً بهذا الموضوع كان القاضي التنوخي، فقد ضمن كتابيه "الشوار" و"الفرج بعد الشدة" قصصاً كثيرة، صور فيها طرق اللصوص وأساليبهم وحيلهم وأخلاقهم وسلوكيهم، من ذلك القصص التالية^(٤٩): "اللص والعجوز الجلدة"، "على الباقي تدور الدواير"، "عيار بغدادي يحتال على أهل حمص"، "من طريف حيل اللصوص"، "كيف استعاد التاجر البصري ماله"، "ومن يعمل متقال ذرة خيراً يره" وغيرها.

^(٤٧) الموقفيات، ص ١٧٢ - ١٧٥. المحاسن والأضداد، ص ١٣٥ - ١٣٨. الجليس الصالح، ج ٣، ص ٨٧ - ٩٠.

^(٤٨) المكافأة، ص ٣٦ - ٣٨.

^(٤٩) الشوار: ج ١، ص ١٥٦. ج ٢، ص ٣٣٩. ج ٣٥١، ص ٣٣٩. ج ٥، ص ٢٥٠. الفرج بعد الشدة: ج ٣، ص ٣٩٣. ج ٤، ص ٢٥١.

نخلص إلى القول إن الحياة في العصر العباسي كانت توفر مادة غنية للقص، ولاسيما القص الواقعي، فقد كان هناك اندفاع كبير وبغایات مختلفة إلى التأليف، حتى لنکاد نحس أن مارداً من الحكايات والنواذر والقصص والخرافات خرج من قمقمه وانفلت في كل مكان وزمان، فكان تراثنا الأدبي والديني يضج بالأخبار والموافق الطريفة، وكان الأدباء والكتاب يلتقطون هذه النواذر والطرائف ويحتفون بها حتى أصبحت جزءاً من الكينونة الثقافية لأديب ذلك العصر. وأسهم خيال القصاص والكتاب في صياغة هذه القصص ونسجها ببراعة وجمال، ليحل الصدق الفني محل الصدق الواقعي، فهي، وإن كان الكثير منها وقائع حقيقة، قدمت إلينا بأفلام الكتاب الذين أعادوا إنتاجها وتخليقها فنياً، وليس هذا غريباً إذ لم يتورع الناس عن الزيادة والمبالغة والنحل والكذب حتى في الأحاديث النبوية وقصص الأنبياء، فما بالنا في القصص الواقعية والأخبار التاريخية والأدبية.

* * *

الفصل الثاني

الأنواع القصصية في القرنين الثالث والرابع للهجرة

قسم موسى سليمان القصص العربي الصميم إلى خمسة أقسام هي: القصص الأخباري، والقصص البطولي، والقصص الديني، والقصص اللغوي (المقامات)، والقصص الفلسفية^(١). ولا نأخذ على هذا التقسيم إلا مصطلح (الأخباري) الذي نفضل أن نستبدل به مصطلح (الواقعي)، أما القصص البطولي فيندرج تحت مسمى (القصة الشعبية) أو (السيرة الشعبية)، وهي فن ازدهر في القرون اللاحقة للمرحلة التي نحن في صددها.

وكما رأينا في الفصل السابق فإن الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية أفرزت تعبيراتها القصصية العاكسة لها، لينحصر الفن القصصي بكل مصطلحاته الشكلية، كالخبر والنarrative والحكاية والقصة والمقامة، في الأنواع التالية: القصة الدينية والصوفية والقصة الواقعية والقصة الرمزية والمقامة والقصة الفلسفية والقديمة والقصة الشعبية الخرافية.

١ - القصة الدينية والتاريخية:

تعود أصول القصص الدينية إلى مرويات ابن عباس و وهب بن منبه وكعب الأخبار وابن إسحق صاحب السيرة، التي أخذت تتمي مع الزمن، وتداخلها أهواء وأساطير، ليخرج بذلك القصص الديني - كما تقول الدكتورة وديعة طه نجم - عن النطاق الديني الممحض، فلم يعد يعكس اتجاهًا دينياً واحداً

(١) الأدب القصصي عند العرب، ص ٦٦-٦٨.

بل يعكس اتجاهات المذاهب المختلفة^(٢). وتشير الدكتورة نجم إلى اختلاط بعض هذا النوع من القصص بالأساطير الفارسية^(٣).

نلاحظ أن القصص الديني في هذه المرحلة لم يستطع أن يتغلب من ربقة المؤرخين والمحدثين والمفسرين إلا نادراً، ليستقل بنفسه في متون خاصة، إلا في الكتاب المنسوب إلى الكسائي (ت ١٨٩ هـ)، الذي ذكره حاجي خليفة في "كشف الظنون"، وذكر كتاباً آخر في الاسم نفسه لوهب بن منبه، وقال إنه أول من صنف فيها، وكتاباً لأبي عمرو بن أحمد بن خالد بن يزيد القرطبي المالكي المعروف بالجباب المتوفى سنة ٣٢٢ هـ، وكتاباً للأمير المختار عز الملك محمد بن عبد الملك المسبحي الحراني المتوفى سنة ٤٢٠ هـ^(٤)، ونحن نشك في كتاب الكسائي ونسبته إليه، ولاسيما إذا كان الطبرى، على كثرة أسانيده وقرب عهده به، لم يأخذ منه شيئاً في تاريخه في قصص الأنبياء ولم يشر إليه البة، أما كتاب المسبحي فقد طواه الحثاثن. وهناك كتاب آخر في نهاية هذه المرحلة هو "عرائض المجالس في قصص الأنبياء" لأبي إسحاق أحمد بن محمد الثعلبي المتوفى سنة ٤٢٧ هـ، وهو أشهر كتاب في موضوعه، كما هو معروف، ويتألف من مجالس وكل مجلس تقريباً يشتمل على أبواب، يبدأ الثعلبي قصصه بذكر الآيات القرآنية المتعلقة بها ثم يستعرض أحداثها عن طريق المفسرين والرواة والأخباريين، مثل أبي هريرة وابن عباس ووهب بن منبه وكعب الأحبار وابن إسحق وسواعهم.

ومن أبرز الكتب في هذه المرحلة التي تناولت القصص الدينية المتعلقة بالخلق والأنبياء كتاب الطبرى "تاريخ الرسل والملوك"، وتتأتى أهميته من أنه كان أشبه بالشاهد على حركة القصة الدينية، فهو ينقل بأسانيده جهود الآخرين، حتى كاد أن يغدو توثيقاً للقصة الدينية عند من سبقه أكثر منه تأليفاً شخصياً، ولم يكن الطبرى بدعاً في ذلك فهذا دين المؤلفين في زمانه، يتكون

(٢) القصص والقصاص في الأدب الإسلامي، ص ٣١.

(٣) نفسه، ص ١٥٢.

(٤) كشف الظنون، ج ٢، ص ١٣٢٨. ج ٤، ص ٢٢٨.

دائماً على أخبار من سبقهم ومرؤياتهم، وقد يتصرف المؤلفون في مرويات غيرهم أو ينقلونها بالمعنى، غير أننا لا نعتقد أن الطبرى فعل ذلك، لأنه وهو الدين الزميت كان يتورع من إفحام نفسه في موضوع خطير كقصص الأنبياء، ولذلك نجده يبعد التنبية على أنه إنما ينقل روايات الآخرين، فيقول: "فما يكن في كتابي هذا من خبر ذكرناه عن بعض الماضين مما يستذكره قارئه، أو يستشنعه سامعه، من أجل أنه لم يعرف له وجهاً في الصحة، ولا معنى في الحقيقة، فليعلم أنه لم يؤت في ذلك من قبلنا، وإنماأتى من قبلنا فيه إلينا، وأنما أدينا ذلك على نحو ما أدي إلينا"^(٥). وبishi هذا القول بالشك في المرويات التي تناقلها الرواية في قصص الأنبياء الذي دخله الكثير من الإسرائييليات والأساطير، وهو ما يجعل الطبرى يتحرج منه، ولذلك نراه بين الفينة والأخرى يذكر أسماء من قال هذه الأخبار، ليرفع المسئولية عنه، غير أنه لا يحسم أمره في هذا الموضوع لأن القداسة التي تكتفى هذا النوع من القصص وتنهي من على الوجدان المستعد لقبول عالمها الغرائبي، تجعل إمكانات هذه الموضوعات مازقاً آخر لا يحتمل المؤرخون وزرها، ولذلك لا نفاجأ حين نجد رجلاً عقلاً يقارن بمقاييس ذلك الزمان، كالجاحظ، مع ما عرف عنه من تمحيص عقلي لما يذكره من أخبار، يقع في المازق نفسه في كتابه "الحيوان" فيسرد أساطير عن الجن وسواتها وكأنها حقيقة.

تناول الطبرى في تاريخه قصة الخلق ومفهوم الزمان، ثم خلق آدم وإبليس والجنة، ثم الخطيئة التي أنزلت آدم من الجنة إلى الأرض، ثم إعمار الأرض بأولاد آدم، والصراعات الأولى بينهم، التي كان لإبليس الأثر الأساس فيها، ثم يصل إلى عهد نوح وقصة الطوفان (الولادة الجديدة للبشرية)، ويمر بقصص الأنبياء واحداً واحداً والملوك الذين عاصروهم، ليصل في منتصف الجزء الثاني من تاريخه إلىبعثة النبوة والهجرة وأحداثهما، ومن هنا يبدأ تاريخه السنوي، ولنقل إنه بدأ التاريخ الفعلى بعد أن انتهى من الأسطورة.

(٥) تاريخ الرسل والملوك (دار الكتب العلمية)، ج ١، ص ١٣.

ولو تأملنا مرجعيات الطبرى فى تاريخه الأسطوري، من خلال أسانيد، لوجدناها تعود فى معظمها إلى وهب بن منبه والتوراة وبعض اليهود وكذلك عبد الله بن عباس، المنبع السردى الثر فى التاريخ العربى، وإن كنا لا نشك فى إضافة العباسيين وأنصارهم إليه الكثير من الأخبار لغرض إثبات تفوقهم ومشروعتهم من خلال تعزيز صفة "حبر الأمة" فى جدهم لدى الناس.

وظل للسيرة النبوية التى هذبها ابن هشام والمعازى وأحداث صدر الإسلام أهميتها عند كتاب القرنين الثالث والرابع، ولكنها مرت في هذه المرحلة في طور التتفيق لا الزيادة، لاستخلاص السنة النبوية حديثاً سلوكاً، بعد أن اعتبرها نحل كثير ولاسيما في الأحاديث النبوية، فكان لا بد من جهود عظيمة لتمييز الصحيح من المتسوس والضعف بين الأحاديث والأخبار، بلغت هذه الجهود ذروتها عند البخاري (ت ٢٦٥ھـ)، وفي هذا المنعطف من التطور تميز الرسمي من الشعبي في القصص النبوى. وهنا لا بد من ملاحظة أن القص النبوى أقل قبولاً للخيال من قصص الأنبياء، لافتراه بالتأريخ الذى أصبح مكتشوفاً إلى حد ما فلا تعجبه الغيبيات والأساطير، كما في قصص الأنبياء الأولين الذين عاشوا فيما قبل التاريخ عند الأخباريين العرب، وإذا كانت هناك زيادة ما فإنها تكون من منطلق مذهبى، لتقوى رأى فرقة إسلامية في موضوع من الموضوعات. ولذلك لم يكن هناك (سيرة نبوية جديدة) وإنما تاريخ أو سرد تاريخي ينكم على جهود ابن إسحاق وابن هشام، والأخباريين الآخرين.

كذلك نلاحظ أن (الأسطوري) ينحصر أمام (الواقعي) في السيرة النبوية، مع تقدم الأحداث التاريخية، فطبيعة الأحداث البعيدة زمنياً، كالإرهاسات بالنبوة وولادة الرسول وطفولته وشبابه وبعثته، تختلف عن الأحداث التي يرويها شهودها بعد الهجرة وإقامة الدولة الإسلامية في المدينة المنورة، وبمعنى آخر: إن التاريخ يحاول أن يوقف تدفق الأسطورة، ولو إلى حين، على المستوى الرسمي للقصة الدينية، ولكن الأسطورة ستجد منفذآ آخر لها فيما بعد عن طريق القصاص والرواية الذين داعبوا خيال الناس بغرائبية قصصهم، ولاسيما في القصص الدينى الصوفى.

بدأ التص الصوفي والزهدى كغيره من الأنواع بالأخبار الصوفية وترجم الصوفيين، وبعد ازدهار التصوف والزهد وتراتمك أخبار المتصوفة والزهد منذ القرن الثاني، أخذ الكتاب يفردون لهم فصولاً وأبواباً، كما فعل الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) في "البيان والتبيين" وابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) في "عيون الأخبار" ولاسيما في (كتاب الزهد) ومقامات الزهد. ونجد في القرن الرابع أبي عبد الرحمن السلمي يؤلف "طبقات الصوفية"، وهو وإن لم يكن كتاباً قصص وإنما كتاب أقوال وموافق، غير أنه أثر كثيراً فيمن جاء بعده، ولاسيما القشيري في رسالته في مطلع القرن الخامس. وكما ورد في مقدمة تحقيق الكتاب، فإن السلمي ولد بنيسابور عام ٣٢٥هـ على الأرجح^(١)، وتوفي عام ٤١٢هـ، وهو تلميذ أبي النصر السراج صاحب "اللمع" وغيره من مشاهير علماء نيسابور، وكان غزير التأليف، كتب في التفسير والحديث والتصوف كتباً كثيرة ضاعت جلها، ولم يسلم من عوادي الزمان سوى بضعة وعشرين كتاباً ورسالة أكثرها مخطوط وأشهر كتبه "حقائق التفسير" و"تاريخ الصوفية" و"طبقات الصوفيين". وكان قد سبقه إلى هذا الموضوع آخرون، ضاعت كتبهم، مثل: أخبار الصوفية والزهد لأبي بكر النيسابوري، وتاريخ الصوفية للنسوي الزاهد. وهذه الكتب على ما يبدو أُسست لقصة الصوفية، ولاسيما في "الكرامات" وفيما سيعرف لاحقاً بـ"المنامات"، وهي شكل مهم من القصة الصوفية، أكثر منه القشيري في رسالته، ثم استقرت نوعاً قائماً بذاته عند الوهرياني في عصر متاخر.

وإذا تركنا القصة الدينية البحتة إلى القصة التاريخية وجدنا أخبار العرب القدماء وأخبار المسلمين والفتح والصراعات السياسية في العصور السابقة والراهنة قد استقرت في الرقاع والكتب، وفيها ما فيها من عظة ومتعة وجاذبية قصصية، جعلت منها مادة لا يخلو منها كتاب، ومنها ما لبس لباس

(١) طبقات الصوفية ويليه ذكر النسوة المتبعات الصوفيات، تح: مصطفى عبد القادر عطا، (مشورات محمد علي بيضون)، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت: ٢٠٠٣، ص ١٥. ولعل حديث "تعلبة بن عبد الرحمن" (ص ١١٤) ومنام أبي الخبر الأقطع (ص ٢٨١) يشيران إلى نمط القص الصوفي في بوأكيره الأولى.

الخبر ومنها ما كان نادرة طريفة أو سيرة موجزة أو قصة تعليلية كقصص الأمثال، أو بعبارة أخرى فإنها تنزع - كما يرى الدكتور حسني ناعسة - منزعين: منزع القصص أحياناً، ومنزع الأفاصيص والأخبار أحياناً أخرى، ويمثل النمط الأول في رأيه قصة انتقام قصير لأبي عبيدة، ومعركة القادسية لأبي حنيفة الدينوري، وكلاهما من القصص التاريخي^(٧).

ويظل كتاب "عيون الأخبار" لابن قتيبة في مقدمة الكتب في هذا المجال، ولاسيما في كتاب السلطان وكتاب الحرب وكتاب السؤدد، وكذلك كتاب المبرد "الكامل" ولاسيما في بابه عن الخوارج، ويأتي كتاب "الأغاني" ليكون موسوعة من الأخبار التاريخية والاجتماعية والأدبية، إضافة إلى مئات الكتب والرسائل التي سطرتها أقلام النساخ والوراقين.

وبرزت القصة التاريخية في "تاريخ الطبرى" و"الأخبار الطوال" للدينوري الذي يشبه رواية تاريخية طويلة، لأن مؤلفه تخلص من الأسائد وسرد الأحداث بأسلوب مشوق فيه الكثير من عناصر السرد القصصي، وربما كان أهم مثال للقصة التاريخية في العصر العباسي لما فيه من تماسك فني في أخباره التاريخية.

ومن الكتب المهمة "تاريخ اليعقوبى" الذى سار على سنن الدينوري فى الأسلوب وإن كان أقل حنكة كتابية منه، و"مروج الذهب" للمسعودي الذى تميز بتضمين كتابه قصصاً متكاملة مستقلة.

وكانت التخوم بين القص والتاريخ تكاد لا تلحظ، إذ كان القدماء ينظرون إلى التاريخ على أنه قصة، أو حكاية، غايتها الاعتبار والاتعاظ، ولذلك لا نرى فرقاً كبيراً بين كتب التاريخ وكتب الأدب، بل نجد المؤرخ يسجل أحداثاً شخصية وأشعاراً وموافق ومشاعر كالأديب تماماً، حتى ليصعب التمييز بين خبر في كتاب الأغاني مثلًا وخبر في تاريخ الطبرى أو المسعودي، ولا تميز كتب التاريخ إلا في تمحورها حول الزمن وتتبع الأحداث متسللة وفق مساره.

(٧) الكتابة الفنية في مشرق الدولة الإسلامية، ص ٣٠١.

ولم يكتف الكتاب بتاريخ أحداث الماضي البعيد، بل أخذوا يؤرخون لأحداث معاصرة شهدوها أو سمعوا بها، فظهرت كتب تؤرخ للخلفاء والقادة والأدباء والعلماء والأعلام العباسيين، وبدأت كتب التراجم تظهر هنا وهناك، لتكون أشبه بالسير الذاتية للمؤرخ لهم، مثلاً فعل الصولي في أخبار أبي تمام وأخبار الخليفتين الراضي والمتنقي.

وكان هناك كتب تؤرخ للقبائل مثل "أنساب الأشراف" للبلذري الذي أرخ فيه لمضر، أو تؤرخ لقبيلة واحدة أو أسرة واحدة، مثل "مقاتل الطالبيين" للأصفهاني، على غرار مؤلفات القرن الثاني التي لا حصر لها، ونعني بها كتب القبائل عند الأخباريين مثل الأصممي وأبي عبيدة وابن الأعرابي والهيثم بن عدي والشيباني والنضر بن شميل وسواهم.

نخلص إلى القول إن التاريخ أمد القص بمادة عباب من الأحداث والشخصيات والحبكة المشوقة والمصائر الدرامية، فكان المهد الطبيعى للكثير من الفنون القصصية، نتلمس أصداءه فيها جمياً، ولاسيما إذا كان التاريخ مختلطًا بفنون أخرى كالأدب.

كذلك أثرت تقنية المؤرخين في رواية الأخبار، التي عبرت إليهم عن طريق المحدثين والرواة، في طريقة عرض القصص، كما سنرى لاحقاً، فقد كانت الواقع تنقل عن الرواية ويتحرى فيها الصدق، أو لنقل: لرفع المسئولية عن الكاتب وهو يروي أحداثاً سياسية أو دينية (كما هي حال الطبرى)، فبقي السند سائداً زماناً طويلاً.

٢ - القصة الواقعية:

تشمل القصة الواقعية موضوعات الحياة المتعددة، كالصراعات والقضايا الاجتماعية والعاطفية والثقافية والسياسية، وتدور أحداثها في واقع حقيقي أو متخيل شبيه بالواقع المعيش، وأبطالها شخصيات تتحرك وفق منطق الحياة الواقعية.

وكان سمة الواقعية أبرز سمات الأدب العربي بمختلف فنونه منذ العصر الجاهلي، حتى لقد عدت مثابة فيه، فالقصيدة الجاهلية كانت انعكاساً لحياة الصحراء، ونقاءض جرير والفرزدق والأخطل كانت صورة للصراعات القبلية في

المجتمع، والشعر الأموي كان صورة للصراعات السياسية والمذهبية، والشعر الأندلسي الغارق في الطبيعة عكس البيئة الأندلسية الجميلة، وشعر أبي نواس وأضرابه كان صدى للحياة المدنية الجديدة. أما القص فهو مغموس أكثر في الحياة، لأنه يتناول حياة الناس بصورة مباشرة، ويتناول موضوعات مرتبطة بزمان ومكان محددين، وتخضع لقوانين الواقع ومتطلباته.

ويكاد القصص العربي يكون قصصاً شعيبياً بعمنته، إذ إن حياة البداوة وما أشبهها في الماضي جعلت للفرد مكانة محفوظة، ورسخت قيمًا اجتماعية وطيدة، يقوم معظمها على ما يمكن أن نسميه "الديمقراطية البدائية"، فقد تجاور في الحياة العربية "السيد" و"السوق"، ولم تكن الفروق بينهما حادة جداً، وكان التمايز الطبقي موجوداً ولكن من دون أن تستغنى طبقة عن الأخرى أو تتفيئاً نفياً تماماً، إلا في لحظات تاريخية قليلة، كحركة الصعاليك مثلًا في العصر الجاهلي، لأن انتفاء العربي كان إلى قبيلته في المقام الأول لا إلى طبقته الاجتماعية، فلم يكن مستغرباً أن يرقى فرد فجأة من طبقة دنيا إلى طبقة عليا مادام يقدم خدمة إلى الرابطة الأقوى وهي القبيلة، بل إن عنترة بن شداد، وقد كان في قاع الواقع الاجتماعي - طبقة العبيد - استطاع أن يسود في قومه من خلال شجاعته التي وظفها في سبيل القبيلة، ومن هنا يستمد الفرد في المجتمع البدائي مكانته من مكانة القبيلة التي توفر له مجالاً حيوياً يتحرك فيه بحرية يعوضه ما ينقصه من الناحية الاقتصادية والاجتماعية عبر تكافل القبيلة وتكاملها. وحين جاء الإسلام تعززت هذه الفردية ولكنها شحنت بقيم روحية واجتماعية نبيلة، تجعل من الفرد فاعلاً ومستقلًا في الوقت نفسه، وقد عبر الفيلسوف هيغل عن ذلك بقوله: "أما في الشرق فإن العربي بوجه خاص، هذا العربي الذي كان مجرد نقطة، هو الذي تضخم وتوسّع بأفق ولاء في المدى المترامي لصحرائه وسمائه، حتى اندمج بالعالم الدنوي، ولكن من دون أن يتزال عن حريته الداخلية، والإسلام، بوجه خاص، هو الذي مهد لذلك الأرض، بإلغائه العبادة الوثنية للأشياء المتناهية والخيالية، وكذلك بإطلاقه للنفس الحرية الذاتية التي تسمح بتصالح القلب والروح، خارج نطاق أي هيئة موضوعية لله، التي تسمح للإنسان أن يعيش، كمتسول، في العبادة النظرية الخالصة لموضوعيه، ولكن في الوقت نفسه، في الحب والفرح والهباء كذلك"^(٨).

(٨) هيغل، الفن الرومانسي، دار الطليعة، بيروت: ١٩٧٩، ص ٥٨.

ولكن حين قامت الدولة العربية، وتدفقت الثروات بعد الفتوح، أخذ التمايز الطبقي يحيط، وأخذ صور الانفجارات الطبقية منذ عهد الخليفة عثمان مروراً بانتفاضات الفلاحين في مصر والشام، وانتفاضات العبيد والفالحين في العصر العباسي، فبدأت الهوة تنسع بين الطبقات، ونشأت طبقات جديدة لم تكن ذات تأثير في حياة العرب القدامي، فإذا المجتمع ينقسم إلى طبقة غنية غنى فاحشاً، متمثلة في الخلفاء وأقاربهم وقادتهم وأمرائهم وموظفي الدولة ودواوينها، وفي التجار وكبار الحرفيين وكبار الكتاب والأدباء والعلماء المرتبطين بهذه الطبقة، وطبقة متوسطة وليدة تتمثل في كبار الحرفيين والصناع وغيرهم، وطبقة فقيرة تنقسم إلى فئات تتبادل الفقر فيما بينها كعامة الشعب والفالحين وصغار الحرفيين وأصحاب المهن ضئيلة المردود المادي، وفي قاع المجتمع كانت فئة الأرقاء والعبيد.

هذا التمايز الطبقي الذي أصاب الحياة العباسية كان له صدأ على الصعيد الأدبي، فقد حدث التمايز فيه أيضاً لينقسم إلى أدب رسمي وأدب شعبي زادت الهوة بينهما اتساعاً مع مرور الزمن. غير أن الأدب العربي ظل محافظاً على روحه "الديمقراطية" إلى حد كبير، إذ كان الأدباء يتناولون صور الحياة كلها، رسميها وشعبيها، مهما كان الدافع الذي يحثهم إليها. ومن أجل ذلك نطمئن إلى القول إن الأدب العربي لم يعرف الفرق الحاد بين مفهوم "التراجيديا" و"الكوميديا" الذي ساد الثقافة الإغريقية والأوروبية فيما بعد، بمعنى أنه لم يكن هناك أدب بلاطات خالص، كذلك لم يكن هناك أدب عامّة خالص، فالناظر في أي كتاب في العصر العباسي يجد خبراً عن خليفة أو أمير، إلى جوار خبر عن أعرابي أو متسلٰ أو رجل من عامة الناس، وهي ظاهرة جديرة بالاهتمام.

وبرز في القصة الواقعية أعلام كبار، سالت أقلامهم بأنموذجات مختلفة من القصص، وقدمت صوراً فيها الكثير من الصدق الفني وحرارة الحياة، فلا يأس من الوقوف عند أهم كتاب القصة الواقعية.

الجاحظ:

وحيث نتكلم على القصة الواقعية في القرنين الثالث والرابع تنجم أمامنا أسماء كبيرة، لعل أبرزها وأقدمها عمرو بن بحر الجاحظ (159) أو 160 على

الأغلب - ٢٥٥ هـ)، ابن البصرة التي نشأ فيها، وشهد حياتها العلمية والثقافية والسياسية والاجتماعية، وخبر أسواقها وشوارعها وبيوتها، وعرف أعلامها وناسها من علية قومها إلى سفلتهم وغوغائهم ودهمائهم، وخلط علماءها وأدباءها وفقهاءها وتجارها وصياديها ومراكبيها وباعتها ولصوصها ومكديها ومتسلوليها، ثم انتقل إلى بغداد وسامراء وزار دمشق، واتخذ السمة في معانقة الحياة ومعايشة أهلها. فنجده بعد هذا كله يجس بقلمه الساحر نبض المجتمع من حوله بكل تفصيلاته ودقائقه، ولا يدع نادرة ذات مغزى تفوته، ولا حدثاً ذا دلالة يدعوه. كان هذا دينه في جميع كتبه ورسائله، حتى استوى علم النثر الأدبي الأول، وصاحب مدرسة في النثر سيطرت على الثقافة العباسية رحماً من الزمن.

وتأتي أهمية الجاحظ في ما يخص موضوعنا من أنه واسع أسس القصة الواقعية الناضجة المكتملة فنياً في كتابه النفيس "البخلاء"، وقد ساعد على ذلك انتشار ظاهرة التأليف في موضوع محدد، فقد اهتم الكتاب بالموضوع الواحد منذ مطلع القرن الثاني، فألفوا في الخيل والشجر والمطر والإبل وغير ذلك، وكتاب "البخلاء" ذو موضوع واحد غير مختلط وهو ما ساعد على بروز العناصر الفنية للقصة فيه.

والجاحظ كاد لا يترك فناً من الفنون إلا طرقه، ولا علمًا من العلوم إلا ألمَ به، فهو صورة عصره، ومرآة مجتمعه، مع روح ساخر ولامة ذكية وعقل تحليلي، وكيف لا وهو أحد رؤوس المعتزلة أرباب الجدل والمنطق والفكر، حتى غدت أعماله مرجعاً يكشف لنا حقائق عصره، كما يقول د. شوقي ضيف، إذ نراه يصور هذه الحقائق بكل ما فيها من طهر ووزر، ودين وزندقة، وجد ولهو، وبالغ في ذلك حتى إنه ليروي أيضاً عن الغلمان والصعلاليك والزط واللصوص كما يروي عن الخلفاء والأمراء والوزراء وقادات الدولة وكبار كتابها^(٩). وقد ألف عشرات الكتب والرسائل، أكثرها ضائع في غياهب الزمان وأقلها كتبه الخالدة: "الحيوان" و"البيان والتبيين" و"البخلاء"

(٩) الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص ١٦٣ .

ورسائله المجموعة والمترفرقة وغيرها. وكذلك كتاب "المحاسن والأضداد"^(١٠) المشكوك في نسبته إليه، ولكننا سنبقي على هذه النسبة اصطلاحاً لأن ما يهمنا هو النص لا صاحبه أولاً، ولأن الجاحظ حاضر في تضاعيفه أيضاً.

تميز الجاحظ في أخباره بحضوره القوي فيها، فهو لا يبدو في ما ينقل حيادياً بل مشاركاً في صنع المناخ السريدي، يضفي عليه من روحه وشخصيته، ويلونه بعقله ومزاجه، ولذلك لم تكن أسانيده أسانيد المحدثين والمؤرخين، فقد كانت قصيرة موجزة، وبعضاها كان غفلاً من الأسماء، كأن يقول "قالوا" و"قيل" أو ينقل الحديث بمعناه، فقد أخرج التأليف، كما يقول محمد كرد علي، من طور الرواية إلى طور جمع فيه إلى الرواية الدرامية، ودعا إلى جميل الصدق، وبرد اليقين، مستنداً من العقل، داعياً إلى التفكير الصحيح^(١٢)، ويرى شارل بلاً أن الجاحظ أدخل نوعاً جديداً في الأدب العربي وهو تصوير أخلاق الناس والمجتمع الإسلامي في حياته العالية^(١١) وهذا جعله يطلق لأسلوبه العنوان في صياغة الأخبار والتواتر، وكثيراً ما يروي الخبر مباشرة دون ذكر أي سند، على عكس ابن قتيبة الذي ظل أميناً لتقنية الأسانيد ومنهج المحدثين.

بث الجاحظ في كتبه أخباراً لا حصر لها، وأقصاص شملت مختلف نواحي الحياة، فكان ينقل كالنحلة من زهرة إلى زهرة، من الجد إلى الهزل ومن الهزل إلى الجد، لغاية مقصودة، وهي دفع الملل عن القارئ ومخاطبة جميع مستويات القراء وأمزاجهم، فكانت كتبه كما قال في خطبة كتاب "الحيوان": "يشتهيها الفانك كما يشتهيها الناسك"؛ غير أن أهم كتاب في مجال الفن القصصي لديه هو كتاب "البخلاء"، المحطة المهمة في تاريخ القص العربي، ليس من حيث مضمونه وموضوعه فحسب، بل من الناحية الشكلية أيضاً.

(١٠) ينفي بلاً نسبته إلى الجاحظ، انظر: بلاً (شارل)، الجاحظ، تر: د. إبراهيم الكيلاني، ط ١، دار الفكر، دمشق: ١٩٨٥، ص ١٩٠. وكذلك يفعل د. شوقي ضيف مشيراً إلى أن فيه نقولاً عن ابن المعتز وكان في الثامنة عشرة من عمره، انظر: العصر العباسي الثاني، ص ٥٤٠ - ٥٤١.

(١٢) أمراء البيان، ص ٣٨٢.

(١١) الجاحظ، ص ٣٠٢.

يحدد الجاحظ أهداف القص لديه في "البخلاء" في ثلاثة أمور يذكرها في المقدمة، وهي: "تبين حجة طريفة، أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة، وأنت في ضحك منه إذا شئت وفي لهو إذا مللت الجد"^(١٣)، ونرى أن الحجة والحيلة معطيان عقليان، فالجاحظ يغلب الهدف العقلي على الهدف الوجدي، ولكنها عقلانية قائمة على السخرية والفكاهة (نادرة عجيبة)، من هنا نرى اهتمامه ببحث الطبائع في المقدمة بحثاً عقلياً ونفسياً، فتناول البخل ومفارقاته النفسية والعقلية والاجتماعية، والكذب والصدق، والنسيان والذكر، والذكاء والغباء، والبكاء والضحك، ثم بدأ بعد ذلك كتابه برسالة سهل بن هارون التي يدافع فيها عن البخل دفاعاً عقلياً، لتكون مدخلاً عقلياً أيضاً لموضوعات الكتاب، ثم تتوالى قصص الكتاب وظرفه، وفي كل قصة تقريباً نجد البخيل يدافع عن بخله دفاعاً عقلياً، أما في رسالة أبي العاص بن عبد الوهاب التقفي إلى ابن التوعم ورد الأخير عليها، فمناظرة طريفة بين البخل والكرم لا تقل أهمية عن رسالة سهل بن هارون.

وهكذا يتبدى لنا الكتاب مغامرة عقلية في الطبائع، ولا سيما البخل، وتنتابع هذه العقلانية في تضاعيف الكتاب من خلال الحجج التي يسوقها البخلاء، والمسائل التي يفتون بها للدفاع عن مواقفهم، بحيث تجدهم يقيمون منظومة فكرية متكاملة ومنسجمة منطقياً، لتعزيز المفارقة التي يقوم عليها الكتاب بأجمعه، ومن نافل القول أن نذكر بأثر مذهب الاعتراض الواضح في كل هذا.

بعد الكتاب محطة مهمة في موضوع المصطلح الفني للفن القصصي، فهو - كما يرى توفيق بكار - يمثل لحظة حاسمة في تاريخ الكتابة العربية، لحظة تحول الضحكة الشعبية إلى شكل أدبي، شكل النادرة، فهو الذي أسس هذا الفن وعرف بأصوله^(١٤).

والجاحظ أول من استخدم مصطلح "القصة" للتعبير عن نوع من السرد، أو على الأقل، أول من أصل المصطلح وأثله، في القصة الكتابية،

. (١٣) البخلاء، ص ٥.

(١٤) بكار (توفيق)، قصصيات عربية، ص ٣٦.

بعد أن كان يعني الخبر أو الحدث أو الذكر في القص الشفوي، إذ استخدم مصطلح "قصة" في ستة عشر عنواناً، ومصطلح "طرف" في سبعة عناوين، ومصطلح "حدث" أو "أحاديث" في عناوين اثنين. والفرق بين الطرفة والحدث والقصة عند الجاحظ يتجلّى في أمر جوهري، هو طبيعة علاقة الرواية بالمرادي - كما سنرى لاحقاً -، ففي الطرفة يكون الرواية غالباً مفارقاً لمرويّه، أما في القصّة فيكون مشاركاً فيه، إذ نجد الجاحظ ينقل أخباراً مسندة في طرفه مستخدماً عبارة السرد الشفوي المعروفة "حدثي" أو "حدثنا"، أما في قصصه فهو يسرد الحدث مباشرةً ويكون الرواية، سواءً كان الجاحظ نفسه، أو غيره - كما في قصة الكندي وقصة أبي عيينة - مشاركاً في الحدث، ومحرضاً على القصّ، دون أن يعني هذا تقيده الصارم بهذه الشروط، غير أنها سمة غالبة عليه.

حوى كتاب البخلاء بضع عشرة قصة قصيرة مستقلة وعشرات القصص والحكايات والطرائف والتوادر الفرعية أو السياقية، أو الوحدات السردية التي يقدر عددها الدكتور رجب النجار بنحو خمسين ومتئين^(١٥) (مع إسقاط الشرح والتعليقات التي كانت سمة الكتابة القديمة قبل وجود مفهوم "الهامش"، وإن كان الجاحظ تعامل مع هذا الهامش ببراعة وفصله عن جسد القصة بعكس ما سنراه عند المعربي في رسالة الغفران ورسالة الصاھل والشاجح)، غير أن الكتاب يبدو في مجلمه مجموعة قصصية متجانسة بطلها الرئيس "البخل"، وهو يتجسد في شخصيات قصصية عاقلة وذكية، وهنا أساس المفارقة والإشكال الفكري والاجتماعي.

وبعد الجاحظ أول من اهتم بالأنموذجات المهمشة والخاصة في المجتمع، وأول من وجه مرآته الفنية باتجاه قاع المجتمع، فوطد بذلك قاعدة لفن قصصي عربي واقعي عابر بالحياة، يهتم بالفئات الاجتماعية المختلفة بروح إنساني ونظرة عميقة ودقيقة.

(١٥) النثر العربي القديم، ص ٢٧٣.

هو أحمد بن يوسف المعروف بابن الديمة^(١٦) ولد بعد سنة ٢٢٦هـ وتوفي سنة ٣٤٠هـ قبل ذلك، وقيل بعد ذلك. كانت أم أبيه يوسف بن إبراهيم داية لإبراهيم بن المهدى فنسب إليها. انقلب أبوه بعد وفاة إبراهيم بن المهدى إلى دمشق ثم إلى مصر عام ٢٢٦هـ، وكان أدبياً كاتباً له كتابان في أخبار ابن المهدى وأخبار الأطباء^(١٧)، وهناك رزق بابنه أحمد الذي عمل كاتباً لدى الطولونيين، فنشأ في بيت علم وأدب، وسار على نهج أبيه في التأليف، فكتب سيرة أحمد بن طولون وابنه خمارويه^(١٨) وسيراً أخرى، وله كتب في الطب والرياضيات والهندسة والمنطق والسياسة والفلك، غير أن أشهر كتبه كتاب "المكافأة وحسن العقبى"، ويسميه حاجي خليفة "كتاب العقبى" ويسميه البابانى كذلك ويدرك كتاب المكافأة مستقلاً^(١٩)، وأغلبظن أن كليهما نظر إلى أجزاء الكتاب على أنها كتب مستقلة. وتدل حقول كتبه المعرفية على سعة علمه وموسوعية فكره، فهو إذاً أنموذج للمثقف الأديب والعالم في عصره.

وكتاب "المكافأة" صورة ناسعة عما وصلت إليه القصة الواقعية في القرن الرابع، لما يتميز به من قدرة على تصوير الحياة الاجتماعية والسياسية في عصره، وبساطة شديدة محية، بالإضافة إلى نكهة شعبية واضحة على مستوى الشخصيات واللغة، فهو يستخدم تعبيرات ومفردات عامية مصرية كثيرة أشار إليها زكي مبارك في دراسته القيمة عنه في كتابه "النشر الفنى في القرن الرابع"^(٢٠)، جعلت منه مصدراً أدبياً نادراً - كما يقول د. محمد رجب النجار - يصور حياة المصريين وتقاليدهم، وما يعانونه من قهر سياسي واضطهاد عسكري وخل

(١٦) انظر ترجمته في: معجم الأدباء، ج ٥، ص ١٥٤ - ١٦٠. النثر الفنى في القرن الرابع، زكي مبارك، ص ٣٠٣. عصر الدول والإمارات، شوقي ضيف، ص ٤٧٧ ... وغيرها، وقد خلط د. رجب النجار بينه وبين أبيه في "النشر العربي القيم"، ص ٤٠٠.

(١٧) البغدادي، هدية العارفين، ج ٥، ص ٦١.

(١٨) استوعبه ابن سعيد في كتابه المغرب (المغرب قسم الفسطاط). انظر: ضيف(شوقي)، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص ٤٧٧.

(١٩) هدية العارفين، ج ٥، ص ٦٠ - ٦١.

(٢٠) النثر الفنى في القرن الرابع، ص ٣٠٤.

اقتصادي إبان حكم الدولة الطولونية^(٢١). وما لا شك فيه أن وظيفة أحمد بن يوسف في دواوين الدولة أتاحت له الاتصال بقضايا الشعب ومشكلاته ومعرفة دقائق حياته، بالإضافة إلى اشتغاله بالزراعة والتجارة، فقد غطى الكتاب جميع فئات الشعب تقريباً، كل ذلك بلغة بسيطة وجميلة.

قسم أحمد بن يوسف كتابه إلى ثلاثة أقسام: قسم يحتوي على إحدى وثلاثين قصة قصيرة حول مكافأة الجميل بالجميل، وقسم ثان يضم إحدى وعشرين قصة في مكافأة القبيح بالقبيح، وقسم ثالث في تسع عشرة قصة في حسن العقبى. وفচص الكتاب جمياً تتسم بقصورها وتكليفها، وبلغتها السلسة القريبة من روح الشعب ونضج الحياة.

ولا يخفى ما في الكتاب من رسالة اجتماعية إصلاحية، تقوم على الترغيب في فعل الخير والتحذير من فعل الشر وعواقبه، وبث روح الأمل والتفاؤل في مواجهة الأزمات، بالإضافة إلى اهتمامه بموضوع التربية والسلوك الاجتماعي وتحولات النفس البشرية في مواجهتها ظروف الحياة، وهو ما يجعل الكتاب فناً قصصياً ندياً إصلاحياً، ورسالة اجتماعية من مؤلف واسع العلم نبيل الغاية والطموح.

الأصفهاني:

علم آخر من أعلام الفن القصصي، إنه أبو الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ) الأديب والراوية والمؤلف، صاحب الكتاب الأشهر في تاريخ الأدب العربي "الأغاني"، الموسوعة الأدبية والفنية والتاريخية الضخمة، الذي أهداه إلى الوزير المهلبي أو إلى سيف الدولة الحمداني^(٢٢)، إضافة إلى كتاب "مقاتل الطالبيين" و"الإماء الشواعر" وغيرهما.

دار جدل حول صحة أخبار كتاب الأغاني التاريخية، فشكك زكي مبارك في روایاته ورأها بعيدة عن التاريخ وخالية^(٢٣)، أما خالدوف فرأى أن

(٢١) النثر العربي القديم، ص ٤٠٠.

(٢٢) بحوث سوفيتية في الأدب العربي - مقالة خالدوف، ص ٣٩ - ٤٠.

(٢٣) النثر الفني في القرن الرابع، ص ٢٣٤ - ٢٤٥.

الأصفهاني لم يستطع التخلص تماماً من التدخل والمداخلة في النصوص التثوية المنقوله، وأجرى فيها تعديلات أسلوبية، وكثيراً ما لجأ إلى إعادة القص للروايات بكلماته وتعبيراته وإلى إيجاز المنقول اختصاراً، وجمع عدة روايات في واحدة مركزة، أو اختيار إحداها مقتضاً ومكتفياً بها عن الآخريات سوهاها^(٢٤).

ونحن نميل إلى رأي خالدوف، الذي ذكر أيضاً أن الأصفهاني يشير إلى العشرات من المصادر المكتوبة وبحوث سابقه التي استمد منها مادة كتابه^(٢٥)، فما كان فيها من خيال كما يرى مبارك ليس من صنع الأصفهاني وحده، وإنما هو فعل الرواة الذين نقل عنهم، ولاسيما إذا كان الكثير من المرويات التاريخية يتقطع مع روايات الأغاني. ولكن مع ذلك لا ننفي تدخل الأصفهاني في الرواية – كما يشير خالدوف - وهذا أمر طبيعي، فقد جاء الكتاب بعد عصر الرواية الشفوية ليعدوا صياغة موضوعاتهم المستمدة من ذلك الإرث الخبري الضخم، فيستقر متوناً نهاية منذ القرن الثاني الهجري وما بعده.

يبقى كتاب "الأغاني" كتاب أخبار في المقام الأول، وقصصياً في المقام الثاني، وقد ألفه الأصفهاني حول محور طريف، هو الأصوات (الألحان) المئية التي اختيرت للرشيد، فكانت تلك الأصوات علة ذكره أخبار صاحب اللحن وسائل الأبيات ومحنيها وما يتصل بها، لتبلغ تراجمه نحو ٤٢٦ ترجمة لشخصيات فنية وشعرية وأدبية وتاريخية، يقدم فيها الشخصية تقديمًا حيًّا، فيه الكثير من صور الحياة الواقعية وتفاصيلها، وعادات الناس وملامح البيئة، مستخدماً الوصف وال الحوار والحكمة القصصية.

نجد الأصفهاني يعنون فصوله بكلمة (خبر / أخبار) وقد يشفعها بكلمة (ذكر)، فيحدد بذلك شكلها الفني، ويعرض الروايات المختلفة للخبر الواحد، فتتعدد وجهات النظر والأصوات الخبرية، ولكن في النهاية نحصل على مادة سردية مكتملة، تبدو في الظاهر مفككة ولكنها لا تثبت أن تلائم في نفس قارئها، وهو ما قد نعده طريقة خاصة في السرد، استمدتها مثل غيره من

(٢٤) بحوث سوفييتية جديدة - مقالة خالدوف، ص ٤٥ - ٤٦ .
(٢٥) نفسه، ص ٤٤ .

طريقة السيرة النبوية، وكتاب "الأغاني" هو كتاب سير، على الرغم من أنه لم يلتزم الترتيب الزمني، وإنما جاءت أخباره مستقلة بذاتها، وهو ما سنسميه في الباب الثالث "القصة المشهدية" التي تدور حول حالات مختلفة للشخصية ولكن دون تسلسل زمني طبيعي.

وننبه على أن الخبر لدى الأصفهانى يعبر عن العمومية، في حين تأتى بعض أخباره منسوجة نسجاً سردياً، لتشكل خبراً قصصياً متكاملاً، أي حين يفرد خبراً متميزاً فيه نكتة ما أو حدث طريف متكامل، فعلى سبيل المثال نراه حين يذكر أخبار النصيب يفرد خبراً عن النصيب مع العجوز، أو في أخبار المجنون نراه يخصص خبراً قصصياً عن حبه للليلى بين مروياته، أو في خبره القصصي "الأوْقَصُ الْمَخْزُومِيُّ" مع سكران يغنى^(٢٦)، وهو ما يدل على أن القصة عند الأصفهانى ذات سمات تختلف عن سمات الخبر.

نخلص إلى القول إن كتاب الأغاني بأخباره الرشيقية والحيوية وقصصه الطريفة وحكاياته اللطيفة، كان مصدراً آخر مهمًا من مصادر الفن القصصي، على الرغم من أنه يبدو للوهلة الأولى ارتداداً إلى الأساليب الروائية الأولى بإلحاحه على السند وعلى إبراد مختلف الروايات للخبر الواحد، غير أن هناك روابط كثيرة تربطه بالفن القصصي، ليس أولها جرثومة القص المتمثلة في الأصوات المئنة المختارة، ولا في دوران الأخبار حول شخصية واحدة في كل خبر، ولا في رصفه فسيفساء قصصية بدعة على مساحة الكتاب الفسيحة، وإنما في قدرته على تصوير الشخصيات وإدارة الحوار الفعال بينها، وتنمية الحدث القصصي بحبكة رشيقية.

القاضي التتوخي:

هو أبو علي المحسن بن علي بن أبي الفهم داود بن إبراهيم بن تميم التتوخي، ولد بالبصرة سنة ٣٢٧هـ ونشأ بها وبمنطقة الأهواز التي كان أبوه قاضياً فيها، وهو مولود بأنطاكية عام ٢٨٧هـ. استحضره الوزير المهلي إلى بغداد وأمر بتقليله القضاء، فتولى قضاء مناطق مختلفة في سقي الفرات

(٢٦) الأغاني، ج ١، الصفحات: ٩٤ - ١٢٦ - ٢٢٤.

وعسکر مکرم وواسط، وأصبح من ندماء عضد الدولة، ثم اتهمه عضد الدولة بالقول على الإمام الشافعي فعزله وحبسه في داره، ثم هرب وتخفي حتى مات عضد الدولة بعد أربعة أشهر، وعاد إلى بغداد سنة ٣٧٣هـ وتوفي في سنة ٣٨٤هـ^(٢٧) على الأغلب، وذكر له ديوان أكبر من ديوان أبيه.

كان التتوخي معتزلياً^(٢٨)، وكان ذا ثقافة واسعة ومعرفة عميقه بالواقع وطبائع البشر أ beneathها له وظيفة القضاء لما فيها من احتكاك مباشر بقضايا الناس ومشكلاتهم. ويمكن أن نعده تلميذاً لأبي الفرج الأصفهاني، فقد كان على اتصال دائم بمجالسه، وقد أجاز الأصفهاني له رواية كتاب الأغاني فيما أجاز له من رواية كتبه^(٢٩).

ترك التتوخي وراءه ثلاثة كتب (قصصية) هي غاية في الأهمية: كتاب المستجاد من فعلات الأجواد، وكتاب الفرج بعد الشدة، وكتاب نشور المعاشرة وأخبار المذاكرة. وهي جميعاً تدور حول فكرة تقلبات القدر الذي يلعب بمصائر الناس بجميع فئات المجتمع في القرون الوسطى، كما يشير إلى ذلك فلتشينسكي^(٣٠)، مع بقاء الأمل كوة تطل منها النفس الحزينة على عالم الخلاص الذي يأتي غالباً خلاصاً قدرياً.

والتوخي يتحرى إتقاع قارئه بمصداقية أخباره بأسناده ومصادره شأنه في ذلك شأن الأصفهاني وغيره من كتاب هذه المرحلة الذين كانوا لا يزالون تحت تأثير رواية الحديث النبوى، دون أن يعني ذلك الالتزام الكامل لهذا

(٢٧) معجم الأدباء، ج ١٧، ص ٩٢ - ١١٦. وفيات الأعيان، ج ٤، ص ١٥٩ - ١٦٢.
فهد (بدرى محمد)، القاضي التتوخي وكتاب النشور، ص ٧ - ١٨. من كتاب الفرج بعد الشدة، (سلسلة المختار من التراث: وزارة الثقافة - دمشق) اختيار د. عبد الإله نبهان، ج ١، ص ٣٤ - ١١. عبد الله (محمد حسن): الفرج بعد الشدة للقاضي أبي على المحسن على [بن علي] التتوخي ص ١٧ - ٢٤ (وهو يذكر سبباً آخر للجفوة بين التتوخي وعضو الدولة نقاً عن ياقوت تقوم على تلكه في وساطة عند الخليفة الطائع في شأن ابنته التي تزوجها الخليفة).

(٢٨) بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي - مقالة فلتشينسكي، ص ٦١.

(٢٩) فهد (بدرى محمد)، القاضي التتوخي وكتاب النشور، ص ٢٢.

(٣٠) بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي، ص ٥٧.

المنهج، فقد يتخلّى هنا وهناك عن صرامة منهجه ويروي قصصاً ظاهرة الاخلاق وعارية من الإسناد المباشر.

والتنوخي في قصصه شديد الواقعية يحاول تقديم أحداثه في شروطها الواقعية الدقيقة، متوقفاً كثيراً عند اختلالات نفوس أبطاله بالمشاعر الصادقة أمام المواقف، وكثيراً ما تأتي هذه المشاعر معبراً عنها على ألسنة أصحابها، فتبدو حية وواقعية جداً، وهي ميزة قلماً يتمتع بها كاتب في العصور الوسطى، فلم يكن الكتاب يعنون بالتصوير النفسي لشخصياتهم القصصية، فإذا كانا يستنتاج مشاعر شخصيات الجاحظ استنتاجاً فإن شخصيات التنوخي تبوح بما تحس به مما كان هذا الإحساس متافقاً أو مخجلأً.

ومن السمات الواقعية في أقصاص التنوخي تلك التعرية الظاهرة، كما وصفها فلتشينسكي، بالأساليب والألفاظ غير المستورة بأية أغطية من التستر والتعفف عن فحش الكلام والتحدث عن مواقف الغرام ومشاهد العشق الشهوانية الساذجة على منوال "ألف ليلة وليلة"^(٣١).

أما من حيث المنهج في التأليف فلم يخرج التنوخي عن منهج من سبقه في الاستطراد، والانتقال من قصة إلى أخرى من غير ما ترتيب ولا تبوب، كما لاحظ زكي مبارك الذي وجد فيه وسيلة لتشويق القارئ ونقله من حال إلى حال، بين الجد والهزل والحلو والمر والتقديم والطريف^(٣٢). وقد رأى فلتشينسكي أن قصص التنوخي هي بمثابة حلقة الوصل بين تقاليد الحكاية الشعبية الموضوعة والروايات الوثنائية، كذلك تتصل قصص التنوخي بالأدب عبر مراعاته العبرة والوعظ والإرشاد وبالقصة الشعبية من خلال رغبة الميل إلى التسلية والترفيه والترويح عن النفس^(٣٣).

ولعل أهم صفة في قصصه الحبكة المتطرورة المحكمة والمركبة، وهو ما يدل على حسه القصصي العميق والدقيق، وربما جاز لنا أن نعده القاص الأول في عصره، لما يتمتع به من مهارة في الإلمام بالفن القصصي من

(٣١) نفسه، ص ٦٠.

(٣٢) النثر الفني في القرن الرابع، ج ١، ص ٢٢٣.

(٣٣) بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي، ص ٥٣.

جميع جوانبه، ساعدت على ذلك اطلاع غزير على الثقافة السائدة في عصره، وأمتلاكه لوعي عميق لواقعه، ومعرفته للنفوس البشرية وتحولاتها وصراعاتها النفسية والفكرية، فهو أول كاتب يطرح "البطل الإشكالي" في قصصه، كما سيتبين لنا في الباب الثالث.

أبو المظفر الأزدي و"حكاية أبي القاسم البغدادي":

ولد أبو المظفر الأزدي أحمد بن محمد في الرابع الأخير من القرن الثالث وألف حكايته في أواسط القرن الرابع كما يستنتج زكي مبارك من إشارات وردت في الحكاية^(٣٤). وكان المستشرق الألماني آدم متز قد نشر "حكاية أبي القاسم البغدادي" سنة ١٩٠٢، وأشار إلى أنها تعود إلى القرن الرابع، وكانت مجهولة من قبل لم تذكر في كتب التراث المعروفة، في حين يرى الدكتور محمد رجب النجار أن الأزدي ما هو إلا قناع واسم مستعار لأبي حيان التوحيدي^(٣٥)، ولا تستبعد ذلك فإن الجاحظ، أستاذ التوسيع، كان في مطلع حياته الثقافية يؤلف كتاباً وينحلها غيره، كما ذكر في مقدمة كتابه "المحاسن والأضداد"، والمراة الساخرة التي تتضمنها حكاية أبي المظفر تلقي بمرارة التوسيع ومعاناته لظلم زمانه، وفي كل الأحوال نعتقد أن تلك الحكاية تتنمي إلى تلك الكتب التي انتشرت في تلك المرحلة، وكانت ذات طابع شعبي أو عام، مثل كتب الأسماك والحكايات الفكاهية الكثيرة التي طواها الدهر، كأخبار حجا وأشعب وغيرها.

كان هدف الأزدي تصوير الحياة الاجتماعية في بغداد في عصره، عن طريق وصف المجنون والمتماجنيين من أهل بغداد وأصفهان، فهي ليست قصة بالمعنى المعروف - كما يقول زكي مبارك - ولكنها مجلس واحد يطرد فيه القول من فن إلى فن في دعاية وظرف^(٣٦). ونحن نتحفظ على قول مبارك في نفي صفة القصة عن حكاية الأزدي، فإن الهيكل الذي اتخذته، وهو المجلس،

(٣٤) النثر الفني في القرن الرابع، ج ١، ص ٣٣٨.

(٣٥) النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية، ص ٢٩٤. وقد نشر الشالجي الكتاب ونسبه إلى التوسيع.

(٣٦) النثر الفني في القرن الرابع، ج ١، ص ٣٣٨.

شكل فني كان قد توطد في السرد العربي والثقافة بصورة عامة، لعل أبرز تمثيلاته مقامات الهمذاني التي أفاد منها الأزدي كثيراً على ما يبدو، إذ لاحظ مبارك نفسه شبههاً من بعض الوجوه بين أبي القاسم البغدادي بطل القصة وأبي الفتح الإسكندرى في مقامات الهمذاني في تقلبه بحسب حال أهل المجلس، فهو يظهر الورع والتقوى والصلاح، حتى إذا رأه على استعداد للهزل انقلب لاعباً متمراً عارفاً بغرائب الخلاعة والمجون^(٣٧)، وقل مثل ذلك في تأثيره التوحيدى في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ومنه يمتد التأثر إلى الجاحظ، كما لاحظ الدكتور محسن جاسم الموسوي^(٣٨).

وبطل قصة أبي المطهر الأزدي هو أحمد بن علي التميمي أو علي بن محمد أطلق عليه المؤلف اسم "أبي القاسم البغدادي"، والظاهر أنه رجل خيالي - كما يرى د. جميل سلطان - اخترعه أبو المطهر وأجرى على لسانه هذه الحكاية التي يصف فيها حياة بغداد الاجتماعية في ذلك العصر، على الرغم من ادعاء المؤلف حقيقة بطله^(٣٩).

يقول المؤلف في افتتاح قصته^(٤٠): "ثم إن هذه حكاية عن رجل بغدادي كنت أعاشره ببرهة من الدهر، فيتفق منه ألفاظ مستحسنة ومستحسن، وعبارات أهل بلده مستفصححة ومستفصححة، فأثبتتها خاطري لتكون كالذكرة في معرفة أخلاق البغداديين على تباهن طبقاتهم". ويقول^(٤١): "هذه حكاية مقدرة على أحوال يوم واحد من أوله إلى آخره، أو ليلة كذلك، وإنما يمكن استيفاؤها واستغراقها في مثل هذه المدة...". ويقول واصفاً بطله^(٤٢): "كان هذا الرجل المحلي يعرف بأبي القاسم أحمد بن علي التميمي البغدادي شيئاً بلحية بيضاء تلمع في حرمة وجه يكاد يقطر منها الخمر الصرف، وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر، تبسان كأنهما تدوران على زئبق، عياراً نعارةً زعاقاً شهاقاً طفيليَاً بابليَاً أديباً

(٣٧) نفسه، ج ١، ص ٣٣٩.

(٣٨) سردية العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص ٨٠.

(٣٩) فن القصة والمقامة، ص ٩٢ - ٩٣.

(٤٠) حكاية أبي القاسم البغدادي، ص ١.

(٤١) نفسه، ص ٢.

(٤٢) نفسه، ص ٥.

عجبياً رصافاً قصافاً مداحاً قدحاً ظريفاً سخيفاً...". ويقول^(٤٣): "كان من عادته أن يدخل دار بعض الأكابر متباوناً متسماً في نسق الأبرار عليه طيلسان قد أسل طرفه على جبينه وغطى شطر وجهه. فإذا رأى مجلساً مشهوداً بأعيان الناس أخذ يهمس بتلاوة القرآن، ثم يسلم من خلالها على القوم بترحيم ونعمة فيها شجي، ويقبل على صاحب الدار ويقول: حي الله ذا الوجه بالسلام وحباه بالإكرام. وجلس متخفتاً بقراءته ساعة مديدة، ثم يجهر يسيرأ من نجواه... ولا يزال يتصنع ويتحتشع إلى أن يلحظ واحداً من القوم مبتسمًا فيقول حينئذ بذلك الخشوع والاستكانة والخضوع، بعد إبسال الدموع وتصاعد الأنفاس من الضلوع: يا فاسي القلب، أكل هذا الطرب بعد مقتل الحسين النبي؟ لا حول ولا قوة إلا بالله! أنت في لهو وطرب وأهل بيتك في قتل وحرب... ويقي على هذه الحالة من ناموسه إلى أن يفطن له جد من القوم فيقول: يا أبا القاسم، لا بأس، ما في القوم إلا من يشرب و(...). فإذا سمعها تبسم ويقول: حقاً تقول بالله؟ كشاخنة صفاعنة أولاد الغناء والخشايا أتباع الشواء والقلابا... ثم ينطلق من جلسته ويحل عقد حبوته...". ويببدأ بوصف الحاضرين واحداً واحداً بسخرية لاذعة وتهكم وجون وفسالة، ومن فيهم صاحب الدار، وهو في كل ذلك يتقلب من حال إلى حال، ويقلب الكلام على وجوهه مستخدماً معجماً كاملاً من لغة المجنون والفسالة والخلاعة إلى أن ينام مكانه من السكر، ويوقظه القوم في الصباح، مذكرين أيام بدء حديثه وبكته على الحسين، فيعود إلى لبس طيلسانه وحبوته، ويعود إلى سنته الأولى ويمضي.

وتتجلى رؤية الأردي الناقدة لأحوال المجتمع في ما يسميه الموسوي "استراتيجية التخريب" التي تمارس في فضاء الظرف^(٤٤)، ولا شك في أن السخرية كانت أهم سلاح نceği اجتماعي وسياسي يواجه به الأدباء ظروفهم العاتية، ويعبرون بها عن مراتتهم من الغبن أو الظلم، ويكمن تأثيره الكبير في أن السخرية أشبه بالقناع الجميل المقبول من الخصم والصديق معاً، وهي تلتصق بالقلوب والعقول وتصل إلى أكثر الناس في المجتمع، وقد كان أبو الفاس صورة عن عصره المتناقض، حاكاه فيها محاكاة ساخرة منكرة - وفق

(٤٣) نفسه، ص ٥ - ٦.

(٤٤) سردية العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص ١٦٢.

تعبير م. بختين - ليهدم قيمه وبناء الفكرية ولغته الرصينة الزميلية، فهو مجرد قناع لتناقضات العصر، يجمع بين الورع المزيف والخلاعة المكشوفة التي لا حدود لها؛ إنه كما وصفه المؤلف في الخاتمة "كان غرة الزمان وعديل الشيطان، ومجمع المحسن والمقابح، متزاوجاً الغاية والحد، متكاملاً في الهرل والجد، موفوراً من الأخلاق والنفاق، متخلقاً منها بأخلاق أهل العراق" ^(٤٥).

كتب أخرى:

هناك كتب كثيرة في هذه المرحلة زخرت بالسرد الواقعي، منها ما كان على صورة أخبار، ومنها ما كان على صورة حكايات، وإن لم يصلنا الكثير منها بسبب عوادي الزمن، ولا بد من الإشارة إلى جهود ابن الأنباري المبثوثة في كتب الأدب، التي جعلت منه مصدراً مهماً في القص العربي كما أشار إلى ذلك زكي مبارك ^(٤٦)، ولا سيما القصص الأخلاقي والوصفي والفكاهي. وأشار أحمد حسن الزيارات إلى جهود الجهشياري وابن دلان وابن العطار في القرن الرابع من الأفاسيس في الحب الطروب والترف المسرف ^(٤٧). وينظر جرجي زيدان عدداً من القصص العاطفية التي أنجزت في هذه المرحلة، وقد ضاعت أيضاً وإن كان يعتقد أن بعضها قد أدخل في "ألف ليلة وليلة" ^(٤٨).

ومن الكتب المهمة في هذا المجال "كتاب الزهرة" لابن داود الظاهري (ت ٢٩٧هـ)، وكتاب "الموشى" لللوشاء (ت ٣٢٥هـ) وهو يحفل بالأخبار عن الظرف والظرفاء والحكايات العاطفية اللطيفة، بلغة فيها الكثير من الروح الشعبي والواقعي، والكثير منها منقول عن القدماء ولا سيما الجاحظ والعتبي وأبي العيناء وغيرهم من الأدباء والأخباريين، وهي قصص تجمع بين النثر والشعر، وبعضها يولد قصة أخرى ^(٤٩).

(٤٥) حكاية أبي القاسم البغدادي، ص ١٤٦.

(٤٦) النثر الفني في القرن الرابع، ج ١، ص ٢٥٧.

(٤٧) ألف ليلة وليلة (كتب د. م. إ.)، ص ٨٠.

(٤٨) تاريخ آداب اللغة العربية، ج ٢، ص ٦٠٦.

(٤٩) المنشاوي، تحقيق: كمال مصطفى، ص ٧٨ - ٨٠ (على سبيل المثال).

ومن الكتب الأخبارية كتاب "المحاسن والمساوئ" للبيهقي، وهو كتاب يحتوي على أخبار قصصية غزيرة معظمها من العصر الأموي، وقد نسجه على منوال كتاب الجاحظ "المحاسن والأضداد"، سواء في الموضوعات أو في المقدمة عن الكتب وأهميتها في حياة الناس، فربما كان البيهقي اسماً رمزاً للجاحظ نفسه حين كان يؤلف الكتب وينحلها أسماء غيره قبل أن يشتهر، كما ذكر في مقدمة "المحاسن والأضداد"، إذ لم تذكر كتب الأدب القريبة من زمن البيهقي شيئاً عن هذا المؤلف المجهول.

أما كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدى فهو كتاب غريب بعض الشيء، إذ إنه يقدم مادة فكرية فلسفية معتمداً على الأسلوب السردي، وعلى تقسيم الكتاب إلى ليال على غرار ليالي "ألف ليلة وليلة" في كل ليلة مجلس لمطارحة قضية ما، وهو ما يبعث في الكتاب حيوية خاصة، ويجعله فريداً في مجاله، ولكنه يقصر من الناحية القصصية، إذ تأتي أخباره قصيرة موجزة، أشبه بالأمثال، دون أن يعني ذلك خلوه من نادرة طريفة أو موقف سردي لطيف، والكتاب يوحى على العموم بجو سردي عام من خلال الحوار بين أبي حيان وبين الوزير أبي عبد الله العارض، على طريقة "قال لي وسألني، وقلت له وأجبته" كما يبين ذلك أحمد أمين في مقدمة التحقيق^(٥٠)، وهو ما يذكروننا بتلك الثنائية الخالدة في السرد العربي القديم، السائل والمجيب: دبشييم وبيدبا، شهريار وشهرزاد.

ومن المؤلفات المهمة في هذا المجال كتاب "الجليس الصالح الكافي والأئيس الصالح الشافعي" لأبي الفرج المعافى بن زكريا النهرواني الجريري (٣٩٠ - ٣٠٣ هـ)، الذي كان قاضياً بباب الطاق ببغداد، وعاش حياة نزيبة جعلته فقيراً في أواخر حياته، كما يذكر ياقوت^(٥١). وقد بنى كتابه على مئة مجلس، إذ سمى كل مجموعة من الأخبار من حيث المقدار مجلساً، وهو يكفي عادة لسمر ليلة واحدة، والتزم أن يبدأ كلاً منها بحديث نبوى شريف يفسره بعد إيراده مبيناً مدلوله، والعبرة التي تؤخذ منه. ثم يأتي بعد ذلك بالأخبار

(٥٠) الإمتاع والمؤانسة (مقدمة أحمد أمين)، ص (د).

(٥١) ياقوت، معجم الأدباء، ج ١٩، ص ١٥٤.

والطرائف التاريخية والأدبية، التي تشمل على بعض القضايا النحوية أو البلاغية أو الألفاظ اللغوية التي يستطرد منها إلى شرحها وبيان آراء العلماء فيها، ورأيه هو فيها إن كانت له وجهة نظر خاصة.^(٥٢)

٣ - المقامات:

فن المقامات فن عباسي يمثل خلاصة تطور الكتابة النثرية الفنية في القرن الرابع الهجري، فهو يمثل المكانة التي بلغها النثر العربي في مواجهة الشعر، بعد أن ارتفع شأن الكتابة في المجتمع العباسي، وقد لا يبالغ إن قلنا إن المقامات كانت المنافس الحقيقي للشعر العربي من حيث قدرتها على الجمع بين الآليتين الكتابية والشفوية، لتبدو كأنها المحطة الفنية التي استراح عندها الإبداع الفني العربي بعد تطورات كثيرة أصابت المجتمع والثقافة واللغة. والمقامات فن يختصر مرحلة من الثقافة العربية بسمات ضعفها وقوتها، وهي محطة مهمة أخرى من محطات السخرية التي طبعت هذا العصر.

بديع الزمان ونشأة فن المقامات:

هو أبو الفضل أحمد بن الحسين، لقب بـ بديع الزمان الهمذاني، ولعل هذا اللقب جاء متأخراً، وقد رأى د. عبد الرحمن ياغي أن أول من لقبه بهذا اللقب الشاعري في (بتيمة الدهر)، قد تكون السجعة دفعت به إلى ذلك في قوله: "هو بديع الزمان ومعجزة همدان".^(٥٣)

ولد ونشأ بهمدان شمالي بلاد فارس، ودرس على أبي الحسين ابن فارس، وانتقل إلى جرجان وأقام بها مدة متصلةً بأبي سعد محمد بن منصور، ثم انتقل إلى نيسابور سنة اثنين وثمانين وثلاثمائة حيث أملأ فيها مقاماته، وقد استعر بينه وبين أبي بكر الخوارزمي صراع ومساجلات إلى أن مات الخوارزمي. جال في بلاد خراسان وسجستان وعلا صيته، ومات بهراة (في

(٥٢) الجليس الصالح، من دراسة المحقق (د. محمد مرسي الخولي)، ج ١، ص ٧١.

(٥٣) رأي في المقامات، ص ٦٠.

أفغانستان حالياً) سنة ثمان وتسعين وثلاثمائة في سن الأربعين ميّة أليمة^(٥٤). كان المهداني أعموجة زمانه، شاعراً وناثراً، وله رسائل مشهورة بلغة، غير أنه عرف بفن المقامات، ومقاماته هي أول مجموعة مصنفة منها، اختر نهجها فسار على أثره الأدباء اللاحقون بدءاً بالحريري وانتهاء بكتاب العصر الحديث.

تعريف المقامة:

يعرف زكي مبارك المقامة بأنها القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية، أو فلسفية، أو خطرة وجاذبية، أو لمحات الدعابة والمجون^(٥٥)، وهو تعريف عام ينطبق على جميع القصص القصيرة، ولا يظهر خصوصية المقامة. في حين يعرف د. شوقي ضيف المقامات بأنها نوع من القصص القصيرة تحفل بالحركة التمثيلية، وفيها تدور حماورة بين شخصين سمي أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح الإسكندرى^(٥٦)، وهو تعريف - على أهميته - لا يلم بجميع عناصر المقامة، وإنما يركز على الجانب الحواري فيها.

أما د. جميل سلطان فيعرف المقامة بأنها قصة صغيرة تعتمد على حادث طريف، وأسلوب منمق^(٥٧). ويرى أنها نمط جديد في الأدب العربي، وبناء جميل يقوم على دعامتين أصليتين أو لاهما: حادث واقع أو مخترع، والثانية: أسلوب مزين مصقول له خصائص المعروفة التي انتهى إليها تطور الكتابة^(٥٨)، وهو تعريف يجمع بين الشكل والمضمون، ويکاد يفي بالغرض، غير أنه لا يحدد خصوصية المقامة تحديداً دقيقاً.

(٥٤) بيّنة الدهر، ج ٤ (الباب الخامس: ص ٣٠١ - ٢٥٦). معجم الأدباء، ج ٢، ص ١٦١ و ٢٠٢. وفيات الأعيان، ج ١، قيل إنه مات مسموماً، وقيل إنه أصيب بغيبوبة فدفن ظناً أنه مات ثم أفاق في قبره وسمع صوته في الليل فنبش عنه فوجد ميّتاً من هول القبر وقد أمسك لحيته بيده!

(٥٥) مبارك (زكي)، النثر الفني في القرن الرابع، ج ١، ص ٢٤٢.

(٥٦) الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص ٢٤٦.

(٥٧) فن القصة والمقامة، ص ٢٠.

(٥٨) نفسه، ص ٧١.

ويستعرض د. مصطفى الشكعة رحلة المصطلح فيصل إلى أن "المقامة" كانت تعني معنى المجلس ومعنى الموعظة، وأن الهمذاني أول من ابتكر هذه التسمية التي أطلقها على فنه^(٥٩).

ويفصل د. يوسف نور عوض أكثر في تعريفه لفن المقامة، فيقول إن المقامة - في إطارها اللغوي - تمثلت في حيث يلقى على جماعة من الناس إما بغرض النصح والإرشاد وإما بغرض الثقافة العامة أو التسول. ومع كل فإنها لم تلتزم شكلاً فنياً محدداً، وكل ما يميزها هو أنها حيث ذو نزعة وعظية أو ثقافية يلقى على جماعة من الناس^(٦٠)، ويستشهد بتعريف د. حجاب الذي يرى أنها حكاية أدبية قصيرة يدور أغلبها حول الكدية والاحتيال لجلب الرزق وتشتمل على نكتة أدبية تستهوي الحاضرين^(٦١). ويضيف د. عبد الملك مرتابش إلى تعريف المقامة احتواها على خصائص أدبية ثابتة ومقومات فنية معروفة^(٦٢).

نلاحظ إذاً أن هناك إجماعاً على قصصية المقامة، غير أن هناك اختلافاً على تعريفها، فالباحثون ينظرون إلى المقامات مجزأة، أي كل مقامة على حدة، في حين أنها بنيت على أساس التعدد، وهي غالية مقصودة، إذ لا يتحقق الهدف من المقامات إلا به، لأنها تقوم على تكرار فعل التخيّف والانكشاف. ولكننا نستطيع الجمع بين العناصر التي تؤلف التعريفات السابقة للمقامة، لنصل إلى تعريف شامل لها، وهو أنها: قصص قصيرة متعددة مسلسلة، تتناول موضوعاً واحداً (مثل الكدية)، تقوم على شخصيتين أساسيتين هما الرواية والبطل (المكدي)، وتقدم بأسلوب منمق يعتمد على إنجازات فن البلاغة ولاسيما السجع وفق بنية فنية خاصة ثابتة تميزها من باقي القصص.

تسميتها:

يجمل د. عبد الملك مرتابش تطور مصطلح المقامة بأن لفظ (مقامة) اشتقت من (قام)، وهو اسم مكان، ثم توسيع فيه على كل ما يقال في هذه المقامة

(٥٩) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، ص ٢١٥ - ٢١٦.

(٦٠) فن المقامات بين المشرق والمغرب، ص ٨.

(٦١) نفسه، ص ٨ - ٩.

(٦٢) فن المقامات في الأدب العربي، ص ١٢.

- أي المجلس - من كلمة أو خطبة، ثم تطور مدلول هذا اللفظ حتى صار مصطلحاً خاصاً يطلق على حكاية، وأحياناً على أقصوصة لها أبطال معينون، وخصائص أدبية ثابتة، ومقومات فنية معروفة^(٦٣)، فقد استخدم لفظ المقامة في الشعر العربي بمعنى المجلس أو موضع يقام فيه، أو الجماعة من الناس يجتمعون في مجلس أو موقف للفصل في خصومة أو حض على الخير^(٦٤).

أما في النثر العربي فقد استعمل اللفظ عند الجاحظ بالمفهوم السابق، وكان ابن قتيبة من أوائل الكتاب الذين أطلقوا على الأحاديث الوعظية التي يقوم بها خطباء أمام خلفاء أو أمراء لفظ (مقامات)، وقد أفرد فصلاً في "عيون الأخبار" بعنوان "مقامات العباد عند الخلفاء والملوك"، وكذلك فعل ابن عبد ربه في كتاب "العقد الفريد"^(٦٥)، إذ كان بعض الزهاد يدون على الملوك ويعظونهم بخطبة مؤثرة، كما كان يفعل عمرو بن عبيد مع المنصور. أما عند المسعودي فيدور معناها حول الموعظة والخطبة، ولا يتطرق مفهوم المقامة عند القالى^(٦٦).

نشأة فن المقامات:

هل نشأ فن المقامة منقطعاً عما قبله من فنون الكلام؟ بالتأكيد لا، فلا يمكن لفن أن يولد بلا جذور، ولكن هذه الجذور لا تعني أبداً أنها الثمرة ذاتها، ولذلك لا نتفق مع رأي محسن يوسف في أنه "من غير المعقول أن يفرض فن المقامة جدارته بكتابي الهمذاني والحريري فقط، فلها دون شك أساس فيما سبقها"^(٦٧)، ويرى ذلك مثل القول إن المهلل أول من نظم الشعر، والصحيح أن شعراً كثيراً مفقوداً قيل ووجد قبله، لأن فن المقامة كان في عصر التدوين لا المرحلة الشفوية، فلا يمكن أن يغفل التدوين أمراً مهماً كهذا، فلا سبيل للمقارنة بين الحالين. حاول الباحثون أن يجدوا أصولاً كثيرة للمقامات، بداع

(٦٣) فن المقامات في الأدب العربي، ص ١٢.

(٦٤) نفسه، ص ١٧.

(٦٥) عيون الأخبار، ج ٢، ص ٣٣٣ - ٣٤٣. العقد الفريد، ج ٣، ص ١٥٨ - ١٦٤.

(٦٦) فن المقامات في الأدب العربي، ص ٢٢ - ١٩.

(٦٧) الطواهر القصصية عند العرب، ط ١، دار المنارة، اللاذقية: ١٩٨٩.

الفضول العلمي، ولكن لم يلبثوا أن انساقوا وراء إغراءات البحث، فخلطوا أحياناً بين الجذور والثمرة، ومنذ الفديم كان الأدباء مشغولين بفكرة (الألوية)، إلى حد تأليف كتب في هذا الشأن، وأغرروا بمعرفة أول من وقف على الأطلال وأول من شُبِّب وأول من قال كذا، إلى غير ذلك من أمور بدت غالباً أشبه بالضرب بالرمل أكثر منها بحثاً علمياً أو تقصيراً تاريخياً. من هنا يجب علينا الحذر حين ندرس نشأة فن المقامات، فلا نخلط بين المؤثرات التي استمد منها عناصره وبين تاريخية النشأة الفنية.

يكاد الباحثون يجمعون على أن ابن دريد (ت ٣٢١هـ) مبتكر فن المقامات، وأول من أشار إلى ذلك الحصري في (زهر الآداب) حين قال: "ولما رأى أبا بكر محمد بن الحسن ابن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثاً، وذكر أنه استتبعها من ينابيع صدره، واستتبخها من معادن فكره، وأبداهما للأبصار والبصائر، وأهداهما للأفكار والضمائر، في معارض أعممية، وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما أظهر تتبُّعه عن قبوله الطباع، ولا ترفع له حجبها الأسماع، وتتوسع فيها؛ إذ صرف الفاظها ومعانيها، في وجوه مختلفة، وضروب متصرفة، عارضها لأربعمئة مقامة في الكدية، تذوب ظرفاً، وتقططر حسناً، لا مناسبة بين المقامتين لفظاً ولا معنى، وعطف مساجلتها، ووقف مناقلتها، بين رجلين سمى أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح الإسكندرى، وجعلهما يتهديان الدر، ويتنافثان السحر، في معانٍ تضحكاً الحزين، وتحرّك الرصاصين، يتطلع منها كل طريفة، ويوُقَّف منها على كلٍّ لطيفة، وربما أفرد أحدهما بالحكاية، وخصّ أحدهما بالرواية"^(٦٨). وقد أخذ هذا الرأى عن الحصري زكي مبارك، وإن كان وأشار إلى أن عمل بديع الزمان في هذا الفن أقوى وأظهر^(٦٩)، وطريقته في القصص تختلف عن طريقة ابن دريد، وأن "الذين كتبوا مقامات بعد ذلك لم يكن في أذهانهم غير فن بديع الزمان، فهو بذلك منشئ هذا الفن في اللغة العربية، ولم تسم تلك القصص أحاديث كما سماها ابن دريد وإنما سميت مقامات كما سماها بديع الزمان"^(٧٠).

(٦٨) *زهر الآداب*، ج ١، ص ٢٣٥.

(٦٩) *النثر الفنى في القرن الرابع*، ج ١، ص ١٩٨ - ٢٠١.

(٧٠) نفسه، ٢٠١/١.

ويرى زكي مبارك أن حديث ابن دريد في حج أبي نواس الذي نقله عنه حمزة الأصفهاني جامع ديوان أبي نواس والأحاديث التي نقلها القالى عنه (القصص المسجوعة) تصلح أن تكون أساساً لفن المقامات، كذلك يلاحظ أن أكثر ما روى القالى عن ابن دريد من الأحاديث جرى على ألسنة ناس مجهولين (أعراب، أقىال اليمن غير المعروفين...)، وهذا دليل على الوضع والاختراع^(٧١).

أما موسى سليمان فيرى أن المقامات نتيجة لتطور طبيعي طرأ على النثر المسجوع والكلام المرصع الذي كان يمثله ابن دريد وسواء^(٧٢)، في حين يناقش د. جميل سلطان تأثير ابن دريد في الهمذاني مستعدياً كلام الحصري، ولكنه يمر بآراء بروكلمان وبعض المستشرقين الذين يرون أن الهمذاني هو صاحب هذا الفن، ولasisima والمستشرق هوار لا يعرض لتأثير ابن دريد مع أنه تحدث عنه وعن المقامات^(٧٣).

ويتناول د. يوسف نور عوض بشيء من التفصيل أثر ابن دريد في المقامات الهمذاني والتشابه بينهما من حيث الصياغة الفنية والناحية التعليمية والكدية، والتشابه البلاغي بين البطلين عند الكاتبين، وعنصر الممازجة بين الشعر والنثر، ويستعرض مواضع الخلاف بينهما المتمثلة في عدم لجوء الهمذاني إلى ذكر السند، وتعدد شخصيات ابن دريد واقتصرها على شخصيتين عند الهمذاني، ووجود الحبكة عند الهمذاني وانعدامها عند ابن دريد^(٧٤). ثم يتناول تأثيرات أخرى لتأثير ابن فارس الذي كان من أساتذة الهمذاني فقد تتلمذ عليه، بالإضافة إلى أثر مقامات الزهاد لابن قتيبة وأثر الأنموذجات الإنسانية الفنية مثل كتاب البخلاء ورسالة التربيع والتدوير للجاحظ وحكاية أبي القاسم البغدادي ورسائل إخوان الصفا^(٧٥).

(٧١) نفسه، ٢٣٠/١.

(٧٢) الأدب القصصي عند العرب، ص ٣٣٩.

(٧٣) فن القصة والمقدمة، ص ٨٣ - ٨٤.

(٧٤) فن المقامات، ص ٦٠ - ٦٦.

(٧٥) نفسه، ص ٦٧ - ٧٤.

أما د. مصطفى الشكعة فيستبعد أن يكون ابن دريد ملهم الهمذاني في مقاماته، وإن لم يستبعد تأثره له، كذلك لا يرى أي أثر فارسي في المقامات لأن الفرس لم يكتبوا مقامات قبل الهمذاني ولا بعده لفترة طويلة^(٧٦).

ولم تأتِ د. إكرام الفاعور بجديد وكررت آراء من سبقها في تأثير ابن دريد في المقامات، وإن حاولت أن تنقصي مظاهر هذا التأثير بالمقارنة بين بعض المقامات وبعض الأحاديث الدرية المثبتة في كتاب (الأمالى) (ونيل الأمالى)^(٧٧). ورأت د. وفاء على سليم أن أحاديث ابن دريد كانت مصدر إلهام للهمذاني، وكذلك استلهم من الجاحظ موضوعات الكدية وتأثر بعض شعراء الكدية مثل الأحنف العكبري وأبى دلف الخزرجي مرددة أقوال من سبقها^(٧٨)، وترى مصادر فكرة المقامات تبلورت نتيجة لأمور كثيرة، هي: هيكل الحديث عند ابن دريد، وبعض القصص والأساطير المترجمة عن اليهودية والهندية والفارسية، وتطور لمقتضى حياة العرب واستقرارها و حاجتها إلى القص، وقصص جحا التي كانت معروفة قبل البديع، وانتشار التصوف الذي يجعل الشخص لا يهتم بالمظاهر وإنما يخفي بداخله صورة أخرى، وانتشار الكدية^(٧٩).

ويقدم د. إبراهيم علي أبو الخشب رأياً ذا أهمية، على الرغم من أنه لم يستطع أن يتعقق في إثباته، وهو أن المقامات ربما كانت في أول نشأتها عدوى وجداً نية سرت إلى بعض الأدباء العرب عن طريق المحاكاة والتقليد للفرس الذين كانوا يحذفون القصص، ويجدون روایة الأخبار، ويميلون إلى اختراع الأساطير عن الأبطال والمغامرين، أو القواد والفاتحين... وأن ابن دريد صنع مقالات من هذا الطراز مما سماه الناس "المقامات"، وكما فعل ابن فارس أيضاً^(٨٠). ولكن لم يتتساعل الباحث لماذا لم تكن هناك "مقامات فارسية"

(٧٦) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، ص ٢٢٢.

(٧٧) مقامات بديع الزمان الهمذاني وعلاقتها بأحاديث ابن دريد (عنوان الكتاب على الغلاف الخارجي هو: مقامات بديع الزمان على أحاديث ابن دريد)، ص ١٤١ - ١٤٠.

(٧٨) من روائع الأدب العربي، ص ١٦٨ - ١٦٩.

(٧٩) نفسه، ص ٢٢٤ - ٢٢٦.

(٨٠) تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني، ص ٣٦٧.

في حين كان هناك قصص فارسية وأساطير، فهذا الفن عربي صميم ينفرد بشكله الفني، أما القص فيه فينطبق عليه ما ينطبق على القص العربي كله.

أما توفيق بكار فإنه يرى جازماً أن البديع كان يكتب ما يكتب وشبح الجاحظ منتصب أمام عينيه ينكره علناً، وفي السر يستوحيه، وإنما صار عه ليأخذ مكانه بين أدباء عصره "فلكل زمان جاحظ"، و"جاحظ" العصر همدانيه، فأسس "المقامة" كما أصل الآخر "النادرة"^(٨١).

وبذل د. عبد الملك مرتاض جهداً كبيراً في استعراض آراء الباحثين في نشأة المقامات والرد عليهم، فضيق رأي مارون عبود في أن الهمذاني لم يتاثر ابن دريد ولا ابن فارس، بأن البديع تأثر من سبقه كغيره، ويعقب على رأي مارغوليوث وزكي مبارك المعتمد على رأي الحصري بأن الحصري ذكر أحاديث لا مقامات، وعلى السباعي بيومي بأن ابن دريد أنشأ أحاديثه في بيئة فارسية ومعارض أعممية فاحتذاه ابن فارس ثم تلميذه البديع الذي بقيت مقاماته فيما ضاع أثر الأستاذين، بأن ابن خلكان (مصدر هذا الرأي) لم يذكر مقامات وإنما ذكر رسائل على الرغم من شهرة المقامات في عصره، وكذلك السيوطي في (المزهر).

ويرد على جرجي زيدان الذي رأى تأثير ابن فارس بأن الحصري الأقرب عهداً لم يذكر تأثر البديع ابن فارس، وكذلك الشعالبي لم يذكر ذلك، وحين ترجم له لم يذكر له مقامات^(٨٢)، ويصل بعد ذلك إلى أن البديع هو المنشئ الحقيقي لفن المقامات، أما هذه الأسماء التي يذكرها بعض النقاد ممن أرخوا للآداب فلم يكن لها قوة الإبداع الفني الذي وجدها في مقامات البديع، وإنما كانت تحوم حول هذا الفن دون أن تصنع له كبير شيء. فابن دريد كتب أحاديث أدبية، ليس أكثر وليس أفل، وابن فارس كتب رسائل أنيقة، ومنها ما كتب حول "فتيا فقيه العرب"^(٨٣).

(٨١) قصصيات عربية، ص ٩٦.

(٨٢) فن المقامات في الأدب العربي، ص ١٤٢ - ١٣٨.

(٨٣) نفسه، ص ١٤٩.

ويرد مرتاض على رأي مهم لشوفي ضيف في أن فن المقامة تولد من فن الأرجوزة وما ابتغى به أصحابه في العصر الأموي عند رؤبة ونظرائه من تعليم الناشئة والموالي لفاظ اللغة العربية الغربية وتراكيبيها العويسية، بأن البديع لو أراد إلى التعليم بمقاماته حقاً، لما أحجم عن أن يخرج ذلك كله أرجازاً غريبة من جنس أرجاز رؤبة وأضرابه^(٨٤).

والذي نراه أن ابن دريد، لم يضع الأحاديث التي أشار إليها الباحثون منساقين وراء رأي الحصري دون تمحیص، وإنما جمعها ابن دريد في مصنف واحد تجتمعاً، واقتصر أثره على شرحها وتبيان الغريب فيها، وسنرى في الباب الثالث من هذا البحث كيف أن هذه الأحاديث كانت مثبتة في كتب الأدب ولاسيما "أمالى" ثعلب أو مجالسه نقلًا عن الأصمعي وغيره، وإن كان لا نشك في وضعها، فقد يكون وضعها الرواة الذين نقل عنهم الأصمعي أو وضعها الأصمعي نفسه وهذا ما نميل إليه - لما عرف عنه من تقصّ للغريب والطريف من الأخبار يمتع بها الملوك. ولكن هذا الرأي لا يقلل من أهمية عمل ابن دريد، إذ إنه أعاد، بتجمیعه هذه الأخبار الطريفة وشرحه لغريب ألفاظها، الاهتمام بموضوعها والتتبیه على طاقتها اللغوية، وهو الأمر الذي سيجدب الهمذاني إليه، مثلاً جذبته الشخصيات الجاحظية المهمشة، وفكرة المجالس التي شاعت في هذا العصر، فصهر من هذه المؤثرات فناً جديداً هو "المقامات".

نخلص إلى أن فن المقامة كان استجابة طبيعية لتطور الحياة في العصر العباسي سواء من حيث المضمون أو الشكل، فمن حيث المضمون هو فن يعني بظاهرة اجتماعية كان لها أبعادها الكثيرة (الكذبة)، ومن حيث الشكل هو فن كان نتاجاً لتطور التشر في العصر العباسي، متاثراً المنجز الثقافي السابق كله، ولكن أثر البديع يتمثل في أنه جعل منه فناً قصصياً أصيلاً، يقوم على عناصر القصة من حدث وفكرة وراو وشخصيات وبيئة زمانية ومكانية وحوار، بل إنه أحدث فيه حثناً عظيمًا حينما جعله أشبه بـ"المسلسل القصصي"، الذي لا ندرى إن كان تأثيره من قصة السننbad التي كانت متداولة في عصره، أو من مصدر آخر.

ولا بد من الإشارة إلى هاجس مهم كان يشغل بال الأدباء في تلك المرحلة من العصر العباسي، وهو المنافسة بين الشعر والنشر، إذ كاد الكتاب يزحزحون الشعراء عن مواقعهم في النفسيّة العربيّة، فقد كسد سوق الشعر كما عبر عن ذلك غير واحد من الشعراء، وعلا شأن الكاتب الذي كان باب الإبداع والتجدد والاستحداث مفتوحاً له أكثر من الشاعر، إذ كانت ثورة أبي نواس وأبي تمام الفنية ومن معهم من المحدثين قبله قد استكملت أهدافها، وبدأ بريتها الفني يخبو، والشعر الشعبي كان يتطور متزويًا بعيداً عن القصور وال المجالس الأدبية الرسمية، وهكذا وجد الشعر نفسه منهاً أمام النهوض الشديد للأساليب النثرية التي أخذت المحافظة الأدبية تحفي بها، وقد انسق ذلك مع تحسن المردود المادي لصنعة الكتابة ومنافستها لأعطيات الشعراء، منذ أن أتى الجاحظ نجومية النثر، ولذلك كثُر في هذا العصر الكتابي الكتاب وتغفروا في التأليف والتصنيف، وأخذوا من الشعراء ألوان البديع والبيان، حتى إننا نستطيع أن نسمي المقامات "دواوين نثر" تشتمل على ما تشتمل عليه دواوين الشعر من أغراض كما يرى د. عبد الرحمن ياغي^(٨٥)، نافست دواوين الشعر شهرة وانتشاراً وسهولة في الحفظ، فهي وإن كانت نتاجاً كتابياً إلا أنها أخذت من الشفوية مقومات كثيرة سهلت على الناس حفظها وتدالوها، وعلى رأس هذه المقومات السجع والجناس والطباقي والإيقاع الداخلي وغيرها من أمور تقوم مقام القافية والوزن في الشعر، فلم يكن عجيباً إذاً أن يكون التحدى الفني في هذا العصر قائماً على اللغة في المقام الأول، لهذا السبب كانت المقامات تحدياً لغوياً وكذلك كانت رسالة الغفران ورسائل المعرى الأخرى، أما الجانب القصصي فيها فكان مسوغ هذا التحدى اللغوي، وهنا نقطة ضعف هذا الفن.

أهداف المقامات:

رأى بعضهم أن الهمذاني وضع مقاماته لهدف تعليمي، تعلم الناشئة اللغة وتمرير نفسه على الكتابة والإنشاء^(٨٦)، ورأى بعضهم الآخر أن غرض أصحاب هذا الفن تبيان مقدراتهم اللغوية قبل أي شيء آخر، وهو ما جعله

(٨٥) رأي في المقامات، ص ٤٥.

(٨٦) ضيف (شوقي)، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص ٢٤٨ - ٢٥٠.

قصصاً باهتاً^(٨٧). غير أن هناك من رأى أهدافاً أبعد لفن المقامة لا يقتصر على هذه الزاوية الضيقة من الرؤية، فقد رأى د. جميل سلطان أن الغايات الاجتماعية والأدبية كانت أجل ما رمى إليه البديع في مقاماته، فهو بالإضافة إلى المشكلات الإنسانية التي يعالجها، يهدف أيضاً إلى مقاصد أدبية تتمثل في: إظهار ما يمكن من ثقافة عامة واطلاع في التاريخ والأدب واللغة، الانتفاع بملكته في التهكم والإضحاك والنقد الخلقي، تقريره لبعض الأحكام والآراء في النقد الأدبي والتقويم الفكري^(٨٨). وإلى ذلك أيضاً يذهب د. عبد الملك مرتاض، وإن كان يعلى من شأن الكدية فهي الفكرة الرئيسية التي تقوم عليها جميع مواضع المقامة، كما يقول^(٨٩).

رأينا كيف شغل الشكل الفني للمقامة الباحثين أكثر مما شغلهم الجانب الفكري فيها، أو الرسالة التي تضمنها هذا الفن، فمع إقرارنا بأن المقامة كانت تحدياً فنياً نثرياً في عصرها، فإنها في الوقت نفسه لم تكن خالية من المضمون الفكري والأهداف العميقة، وسنرى عند دراستنا للمؤلف الضمني أن المقامة تحمل في ثياتها وجعاً اجتماعياً شديداً، وهجاء مريراً لزمن فاسد انحطت فيه القيم واختلت الموازين.

٤ - القصة الرمزية:

هي قصة تكون غالباً على ألسن الحيوان، تسربت إلى الذاكرة الشعبية من الخرافات القديمة، ونجد بقاياها في كتب الأمثال، عند مؤرج السدوسي والمفضل الضبي ومن جاء بعدهما من المؤلفين كالميداني والعسكري وسواهما، ولكن قصص الحيوان الرمزية ستصبح غاية مقصودة في كتاب "كليلة ودمنة" الذي جعل من هذا النوع فناً قائماً بذاته يرقى بالفكر والوجدان، وقد رأينا أن كتاب "كليلة ودمنة" كان فاتحة عصر القصة الكتابية، وأن أهمية هذا الكتاب تكمن في أنه قصص خالص، وشكل فني راسخ، ورأينا اهتمام

(٨٧) سليمان (موسى)، الأدب القصصي عند العرب، ص ٣٣٦.

(٨٨) سلطان (جميل)، فن القصة والمقامة، ص ١١٢ - ١١٤.

(٨٩) مرتاض (عبد الملك)، فن المقامات في الأدب العربي، ص ١٨٤ - ١٨٥.

الأدباء به ومحاولتهم نظمه شعراً وتقلیده نثراً، ولاسيما ما وضعه سهل بن هارون في نهاية القرن الثاني، ولكننا نلاحظ انحساراً لهذا اللون من التأليف نحو قرن ونصف القرن، ولعل منافسة الأنواع القصصية الأخرى التي أخذت تتوطد في الذائقة الشعبية، كانت السبب الأساس في تراجع القصص الرمزي، إلى أن وضع إخوان الصفا رسالتهم الثانية والعشرين التي تضمنت تداعي الحيوان على الإنسان في محكمة يرأسها ملك الجن.

تبدأ الرواية بـ "فصل في بيان بدء الخلق"، وكيف كان الإنسان قد تمدن وأخضع الطبيعة له، وسخر الحيوان في مآربه، ثم بعد هذا التمهيد، تبدأ الرواية التي تعبر عن تذمر الحيوان من ظلم الإنسان. وقد استغل إخوان الصفا الرمزية - كما يقول أحمد أمين - على نمط كتاب "كليلة ودمنة" وكالوا للإنسان أشكالاً وألواناً. ويقارن د. مجدي شمس الدين بين "كليلة ودمنة" ورسالة "تداعي الحيوانات على الإنسان" فيرى أن جلسات المحكمة في رسالة إخوان الصفا تشبه الأبواب الرئيسية في "كليلة ودمنة"، وأن الفصول التي تتلو كل جلسة من الجلسات تقابل الحكايات الفرعية التي تشتمل عليها أبواب "كليلة ودمنة". كذلك يرى فيها تطوراً خطيراً لفن القصة على لسان الحيوانات، فقد انتقلت بها من مغزاها الخلقي والاجتماعي القريب المتناول السهل المأخذ إلى مغزى فلسي باطنى بعيد، ويرجع هذا إلى اعتمادهم على المصادر الفلسفية والرياضية والطبيعية^(٩٠).

وخلالصة الرسالة أنه انعقدت محكمة لمحاكمة الإنسان أمام محكمة الجن اتهم فيها الإنسان ببطشه وظلمه، "وانتفق أن ولی أمر المسلمين من الجن ملك يقال له بيراست الحكيم. وحدث أن طرحت العاصفة في وقت من الأوقات مركباً من سفن البحر إلى ساحل الجزيرة التي يسكنها هذا الملك. وكان في المركب قوم من التجار والصناع وأغنياء الناس، فخرجوا إلى تلك الجزيرة، وفتوا بما فيها من الفواكه والبقول والرياحين، وصادقوا ما فيها من البهائم والطيور والسباع والوحش والهوام والحشرات، في ألفة لا يشوبها تناقر ولا شقاق.

(٩٠) شمس الدين (مجدي محمد)، *كليلة ودمنة*، ص ١٣٥ - ١٣٩.

واستطاب الناس المقام في تلك الجزيرة، وأخذوا يتعرضون لما فيها من الحيوانات ليسخرواها فيركبوها، أو يحملوا عليها أثقالهم، فنفرت منهم وهربت، فخرجت الناس في طلبها لاعتقادهم أنها عبيد خرجت عن طاعتهم. فلما رأت الحيوانات رغبة الإنسان في استعبادها، جمعت زعماءها وخطباءها، وذهبت إلى ملك الجن، وشكّت إليه ما لقيت من جور بني آدم، فعقدت المحاكمة، وتكلم زعيم كل صنف من أصناف الحيوانات باتهام الإنسان بظلمه وعنجهة. فدافع الإنسان أول الأمر بأن الله تعالى أباح له ذلك، فقال: [والأنعام خلقها لكم فيها دفاء ومنافع ومنها تأكلون، ولكن فيها جمال حين تريهون وحين تسرحون]، وقال: [والخيل والبغال والحمير لتركبها وزينة] وقال: [لتستووا على ظهوره ثم تذكروا نعمة ربكم إذا استويتم عليه]. فقال زعيم البغال: أيها الملك، ليس في شيء مما قرأ هذا الإنساني دلالة على ما زعموا أنهم أرباب ونحن عبيد، إنما هي آيات تذكر بنعم الله عليهم، فقال سخرها لكم]، كما قال سخر الشمس والقمر، والسحب والرياح. ووقف الشaban يتحدث عن الحشرات والهوام، وقال إن أكثرها صم بكم عمى، بلا يدين ولا رجلين ولا جناحين ولا منقار ولا مخلب، ولا ريش على أبدانها، ولا شعر ولا وبر ولا صوف، وإن أكثرها عراة حفاة، ضعفاء فقراء مساكين، بلا حيلة ولا حول ولا قوة، ومع ذلك فالإنسان هاجمها حيث كانت، وقتلها أينما وجدتها. ورق قلب الشaban فدمعت عيناه من الحزن... وهكذا أطلق مؤلف الرسالة قول زعيم كل صنف باتهام الإنسان بالظلم والعنجهة.

وكان قد حضر في المحاكمة وفود من الأمم، وتطرق من هذا بإبطاق زعيم كل أمة، وبجعل الجني يعقب على قول زعيم الأمة بما في تعداد مفاحرها، بتعدد معايبها، ويندمج في ثابيا هذه المحاكمة طرف لطيفة في الفلسفة وطبائع الحيوان^(٩١).

(٩١) ظهر الإسلام، ج ٣، ص ١٦٠ - ١٦٢ . والرسالة في: رسائل إخوان الصفا (ط. عويدات)، ج ٢، ص ١٧٩ - ٢٨٩ . وطبعت الرسالة مستقلة بعنوان "تداعي الحيوانات على الإنسان" قدم لها فاروق سعد، ونشرتها دار الآفاق الجديدة بيروت.

كذلك وضع أبو العلاء المعربي عدداً من الكتب في هذا النوع السردي، مثل: القائف، خطب الخيل، منار القائف، سجع الحمام، أدب العصافورين^(٩٢)، وهي كتب مفقودة لم يبق منها إلا شذرات من "القائف" نقلاها الكلاعي في كتابه "أحكام صنعة الكلام"، إضافة إلى كتابه الحواري "رسالة الصاھل والشاحج"، التي أملأيت فيما ترى د. عائشة عبد الرحمن بين ٤٠٧ - ٤١٣ هـ أيام الظاهر الفاطمي^(٩٣)، وهو وهم من المحققة، فإن عزيز الدولة كان والياً للحاكم الفاطمي على حلب، وتأمر عليه وراسل باسيل إمبراطور البيزنطيين، في ما سمي "جفلة عزيز الدولة"، كما يذكر المؤرخون مثل ابن العديم والمقربي وغيرهما، وقتل على يد غلام في عام ٤١٣ هـ، أما حكم الظاهر فقد بدأ في عام ٤١١ هـ، فهل تقصد الباحثة أن المعربي كتبها بعد سنة ٤١١ هـ؟ ولكن الرسالة تذكر أحداث باسيل وترقب الناس لهجومه، وهو ما يرجح أنها كتبت قبل زمان الظاهر، وفي سنة ٤١١ هـ تحديداً.

و"رسالة الصاھل والشاحج" قصة طويلة، أو لنقل "رواية"، ولكنها من نوع غريب، إذ تدور قصتها حول تظلم الأهالي من جباة والي حلب الفاطمي "عزيز الدولة" وتکلیفهم أبا العلاء نقل هذه الشکایة، فكتب روايته الساخرة على لسان الحيوان، فالشاحج (البلغ) المتظلم من سوء أوضاعه على الرغم مما يقوم به من أعمال مفيدة بیحث عن ينقل شکایته إلى الأمير، فینلقی الصاھل (الحصان) عند الماء ویتحاوران، فیعرض المعربي آراءه الاجتماعية والسياسية والثقافية عبر الحوار، ویخفق الشاحج في إقناع الصاھل فیتوجه إلى الحماة دون جدوی، ثم إلى الجمل فالطبع فالطبع الذي ينقل إليه أخبار غزو الروم واستعداد أمير حلب لصدّه، وفي كل ذلك نرى المعربي یفتح خزاناته العلمية - كأدبه - ويفيض لغة وأدباً وعلمًا وفكراً ونحوًا وصرفًا وعروضاً، فيجير على السرد الذي یلممه الحوار وترقب أخبار غزو الروم، حتى ليحس القارئ بأن الرسالة حولت الواقع إلى ظلال اللغة والعلم ولاسيما في الثالث الأخير الذي حول فيه وصفه لعزيز الدولة وقائد الروم إلى بحث مفصل في العروض والنحو والصرف، موظفاً عناصر هذه العلوم للتغيير عن المواقف والصفات والأحداث.

(٩٢) الحموي (باقوت)، معجم الأدباء، ج ٣، ص ١٥٨ و ١٦٠ .

(٩٣) الصاھل والشاحج، ص ٢٤ .

والجدير بالذكر أن المحاورات والمناظرات بين الكائنات قد انتشرت في هذا العصر شرعاً ونثراً، كما هي الحال عند ابن الرومي في مناظراته بين النرجس والورد، والأس والياسمين^(٩٤)، وهي دلالة على العقلية الجدلية التي سيطرت على الثقافة العربية في ذلك العصر، بتأثير المعتزلة وعلم الكلام والفلسفة، وبتأثير الثقافة الفارسية التي حفلت بمثل هذه المناظرات، كما أشار إلى ذلك بروكلمان^(٩٥). كذلك نلمس آثار المجالس الأدبية التي كانت وعاء لتلك المناظرات، إذ كانت المجالس إطار القص، فيها تتصبّ أنهار الكلام وغيمون الفكر والذاكرة، وهي التي أسهمت في تحديد الشكل الفني لعدد من الفنون القصصية في الأدب العربي القديم.

أما كتاب "القائف" فالظاهر أنه كان أكبر حجماً من كتاب "كليلة ودمنة"، فقد قال الكلاعي عنه: "ولأبي العلاء المعربي في كتاب (القائف) إحسان مشهور، وإبداع كثير موفور، وهو أكثر من (كليلة ودمنة) ورقاً، وأفسح طفاً، وأطيب شميمًا وعبقاً"^(٩٦). والشذرات التي نقلها الكلاعي قصيرة موجزة يسمى كلّ منها (فصلاً)، ونورد أنموذجاً منها يضيء أسلوب المعربي في هذا الكتاب:

"فصل: عمي أسد من عوام الأسد فأضر ذلك به. فقيل له: لو جئت ملك الأسد فسألته أن يصلك، لكان ذلك رأياً لك. فذهب إليه وسرد قصته عليه. فقال لخازنه يجري له في كل يوم عضواً مؤرباً. فقال الأسد الذي التمس الجرابة: أصلح الله الملك! إني كنت أصطاد الوعول والبقرة الأهلية فلا أكاد أدرك الشبع، فأين مني هذا العضو يقع؟ فقال الملك: من اتكل على كسب غيره، وجب أن يقتتن بقليل خيره. قال الأسد: صدق الملك، ولا حاجة لي بهذا العضو. قال الملك: فما تصنع؟ قال: أجزئ ببنت السحاب، ولا أفتقر إلى الملك والأصحاب"^(٩٧).

(٩٤) ديوان ابن الرومي، تحرير: حسين نصار، ج ٢، ص: ٥٥٨، ٦٤٣، ٨٠٥ وغيرها.

(٩٥) بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج ٢، ص ٤٦.

(٩٦) الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تحقيق: محمد رضوان الديمة، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦، ص ٢١٠.

(٩٧) المصدر السابق، ص ٢٠٩ - ٢١٠.

ويبدو الكتاب من خلال تلك الأنماذجات أمثلاً قصصية متفرقة لا يربطها رابط سردي كما في كتاب "كليلة ودمنة" الذي يعتمد على القصة الإطارية، فكأن أبو العلاء عاد في كتابه هذا إلى الشكل الفني العربي القديم لكتب الأمثال، ولكنه جعلها أمثلاً قصصية مؤلفة لا منقوله عن الأقدمين، وهي نقلة نوعية في هذا النوع من السرد.

٥ - القصة الفلسفية والنقدية:

تطورت القصة العربية إلى شكل وموضوع جديدين، في ما نسميه القصة الفلسفية والنقدية، التي أفادت من جميع إمكانات أنواع القص الأخرى، فقد أخذت من القص الواقعى أحداً وأخباراً، ومن القص الرمزي استطراداً وتسلسلاً وتشخيصاً للحيوان، ومن القصة الدينية والأسطورية والقصة الشعبية الخرافية أماء خيالية واسعة وظفت فيها الجن والكائنات الغريبة والخرافية في الحدث، ومن المقامة تقنية اللغة أحياناً.

ومن الطبيعي أن تكون هذه القصة قصة نخبة، لأنها تتوجه إلى مخاطب متثقف عارف ب المجال اللغة والأدب والفلسفة، فهي تقدم أفكاراً فلسفية عميقية بعيدة عن اهتمام الإنسان العادى، أو تعالج موضوعاً ثقافياً وأدبياً لا يهم إلا الأدباء والكتاب.

أ - القصة الفلسفية:

وكانت ولادة القصة الفلسفية منذ القرن الثالث الهجري حين ترجم حنين بن إسحاق (ت ٢٦٠ هـ) قصة "سلامان وأبسال" عن اليونانية^(٩٨)، وربما كانت ترجمة هذه القصة بداعي البعد الفلسفى الذى فيها وهو ما يندرج ضمن اهتمام العرب بالفلسفة اليونانية، إذ لم يهتموا كثيراً بالقصص اليونانية ولا الأساطير، فقد كانوا يرون اليونان أمة الفلسفة والفرس أمة القصص، ولعل السبب يعود إلى أن المترجمين عن اليونانية كانوا من النصارى السريان الذين كانوا يأنفون من الأساطير الوثنية، أما المترجمون عن الفارسية فكانوا من المجوس المتحولين إلى الإسلام (مثل ابن المفعع) الذين يفهمون إحياء تراث قومهم

(٩٨) النجار (محمد رجب)، النثر العربي القديم، ص ٣٠٠.

بصورة من الصور . ثم جاء ابن سينا (ت ٤٢٨هـ) ليؤلف قصته الفلسفية "حي بن يقطان" و"سلامان وأبسال" ، ليؤسس بذلك نهج طرح الأفكار الفلسفية عن طريق القصص . أما القصة النقدية وكان غرضها النقد الاجتماعي والأدبي ، فولدت من مداد ابن شهيد في "رسالة التوابع والزوابع" ، وأبي العلاء المعربي في "رسالة الغفران" .

١ - حي بن يقطان^(٩٩):

وقصة حي بن يقطان لا يمكن أن تقرأ من غير فك رموزها ، ولذلك سناحول تلخيصها مع دلالاتها الرمزية . يروي ابن سينا في قصته المحملة بالرموز الفلسفية أنه حين كان مقيناً في بلاد بربة مع رفقاءه ، أقبل عليه شيخ طاعن في السن ، ولكنه قوي لم تتغير حاله كما تغير جسمه ، فحياه وبدأ يسأله عن كنه أحواله ، فقال له إنه حي بن يقطان وبلده بيت المقدس وحرفته السياحة في أقطار العالم . ويسأله عن علم الفراسة فيقول : "إن علم الفراسة لمن العلوم التي تتقى عائتها نقداً فيعلن ما يسره كل من سجنته ، فيكون تسطرك إليه وتقلصك عنه بحسبه" ، ويستفيض في الكلام المرمز بما يحصل للإنسان بقوه علم الفراسة من تمييز بين الصدق والكذب والحق والباطل ، وعما يلفقه شاهد الزور (قوة التخيل) مadam الذي عن يساره (القوة الشهوانية) والذي عن يمينه (القوة الغضبية) يستبدان ببدنه ، ولا خلاص إلا بالغربة تأخذه إلى بلاد يتحرر فيها من هؤلاء ، "وإذ لات حين تلك الغربية ولا محيس لك عنهم فلتطلهم يدك ولigli بهم سلطانك" ، فاستهدى هذا الشيخ وأقبل على نصائحه ، ولكن لا سبيل إلى الانقطاع إليه لأنه ما دام في بدنه فستظل نوازعه تشدّه إليهم . ويعود إلى مساعاته عن الأقاليم ، فيقول له إن حدود الأرض ثلاثة ، حد يحده الخافقان (عالم المركبات المحسوسة في عالمي الأرض والسماء) ، وحدان غريبان ، حد المغرب (الهيولي) وحد المشرق (الصورة) ، وكل واحد منها صقع قد ضرب بينهما وبين عالم البشر حد محجور لن يعوده إلا الخواص منهم المكتسبون منه (علم المنطق) لم يتأت للبشر بالفطرة . ولا يقطع تلك المهامه

(٩٩) حي بن يقطان لابن سينا وابن طفيل والشهوردي ، تحر: أحمد أمين ، دار المعارف للطباعة والنشر (١٩٥٩) .

الفاصلة إلا من يغتسل بتلك العين الحرارة التي تمد نهرًا على البرزخ، من اغتسل منها خف على الماء. ويسأله عن الحد الغربي (الهيولى)، فيجيبه بأنه بحر كبير حامى سماه الكتاب الإلهي "عيناً حمئة"، لا عمار له إلا غرباء يطرؤون عليه، ولكنه لا يبقى أحدًا من الكائنات الفاسدة لأنه لا يقبل الصور، فترى الإنسان قد جله مساك بهيمة ونبت عليه أثيث من العشب، وكذلك حال كل جنس آخر، فهذا إقليم خراب سبخ مشحون بالفتنة والهيج والخصام والهرج يستغير البهجة من مكان بعيد، وبين هذا الإقليم وإقليمكم (النوع الإنساني) إقليم آخر (المعدنية والنباتية والحيوانية)، ولكن وراءه مما يلي محطة أركان السماء إقليماً شبيهاً به في الخلاء، ولكنه أقرب إلى كوة النور، والعمارة فيه مستقرة، وكل أمة صقع محدود، وأقربها بقعة سكانها صغار الجنة حثاث الحركات ومدنها ثمانى مدن (فلك القمر)، ويتلوها مملكة أهلها أصغر جثثاً يهتمون بالكتابة والنجوم والطلسمات والصنائع الدقيقة (فلك عطارد) مدنها تسع. ويصف باقي الممالك (الأفلاك) وعمل كل منها، وآخرها مملكة كبيرة العمار (فلك البروج)، وبعدها مملكة (الفلك التاسع) عمارها الروحانيون من الملائكة لا ينزلها البشر ومنها ينزل على من يليها القدر . ويليها إقليم (الفلك العاشر أو علة العلل) لا يعمره بشر ولا نجم ولا شجر ولا حجر . وبهذين الإقليمين يتصل الأرضون والسموات والعبور بينهما عبور في ممالك الجماد والنبات والحيوان حتى المملكة الإنسانية التي يتصرف في أمورها قرنا الشيطان، قرن يطير (القوى المدركة في الإنسان) وقرن يسير (القوى المحركة)، وهو ما قبيلتان (القوة الغضبية والقوة الشهوانية) وتطير فيها الشياطين (القوة المتختلة)، وفيها سكاك خمس (الحواس الخمس) للبريد (الإدراك) توصل الأخبار إلى مرصد بباب الإقليم الذي ينقلها إلى خازن يعرضها على الملك (النفس الإنسانية)، فالقرن السيار بقبيلته يتربص للإنسان ويزيّن له سوء العمل، من قتل وأذى، أو فحشاء ومنكر، والقرن الطيار فإنه يسول له التكذيب بما لا يرى ويصور لديه حسن العبادة للمطبوع والمصنوع، وأن لا نشأة أخرى ولا قيوم على الملوك. ومن القرنين طائف تهدى بهدي الملائكة قد نزعت عن غواية المردة وتقيدت سير الطيبين من الروحانيين،

فهي تختال الناس ولا تعبث بهم، وهي الجن (القوة المتعقلة من الحواس)، ووراء هذا الإقليم إقليم سنته الملائكة الأرضيون وهي طبقتان: أمارة (علمية) ومؤمرة (عملية)، تهبطان إلى أقاليم الجن والإنس هوياً وتمعنان في السماء رقياً (النفوس الناطقة)، ومن استطاع عبور هذا الإقليم "خلص إلى ما وراء السماء فلمح ذرية الخلق الأقدم، ولهم ملك واحد مطاع، فأول حدوده مععور بخدم (النفوس الفلكية) لملتهم الأعظم (الله) عاكفين على العمل المقرب إليه زلفي"، وهم أمّة بررة مجردون من الشهوات والغضب، متمنون يسكنون قصوراً وأبنية سرية (الأفلاك) متينة، وبعدهم "أمّة أشد اختلاطاً (الحدود الروحانية)^(*) بملكهم مصرون على خدمة المجلس بالمثلول، مكنوا من الحفوف حول المجلس الأعلى" ومتعوا بالنظر إلى وجه الملك وصالاً لا انفعال فيه، وحلوا تحلية اللطف في الشمائل والحسن والثقافة في الأذهان والنهاية في الإشارات والرواء الباهر والحسن الرائع والهيئة البالغة، وضرب لكل واحد منهم حد محدود ومقام معلوم ودرجة مفروضة لا ينزع فيها، وأدنىهم منزلة من الملك هو أبوهم (العقل الفعال) وهم أولاده وحفته، وعنه يصدر إليهم خطاب الملك ومرسومه، وهم لا يشيخون، وأما ملتهم فلا يستطيع وصفه ولا تمثيله "بل كله لحسنه وجه، ولجوده يد، يعفي حسه آثار كل حسن، ويحرق كرمه نفاسة كل كرم، ومتى هم بتأمله أحد من الحافين حول بساطه غض الدهش طرفه فآب حسيراً يكاد بصره يختطف قبل النظر إليه، وكان حسه حجاب حسه، وكان ظهوره سبب بطونه، وكان تجليه سبب خفائه، كالشمس لو انتقبت يسيراً لاستعلنـت كثيراً، وإنما يؤتون من دنو قواهم دون ملاحظته. ثم يقول الشيخ حي بن يقطان في الختام: "لولا تعزبي إليه بمخاطبتك منهاً إياك لكان لي به شاغل عنك، وإن شئت اتبعني إليه والسلام".

فتح ابن سينا الباب لمن جاء بعده، فأصبحت قصة "حي بن يقطان" منطلقاً للتعبير عن فلسفة كل كاتب ورؤيته، فألف مثلها فيما بعد ابن طفيل

(*) فسرها أحمد أمين بالعقول الفعالة المفارقة للمادة أصلاً (حاشية ص ٥٢)، وقد أثبتنا هذا المدلول من خلال الاطلاع على الأدبيات الإماماعيلية.

(ت ٥٨١ هـ) والشهوردي (قتل ٥٨٧ هـ)، وتفوقاً عليه من الناحية الفنية، فقد كانت العناصر السردية فيهما أبرز وأقوى وأجمل.

٢ - قصة سلامان وأبسال:

تتلخص قصة ابن سينا الثانية في أن أبسال عشقته زوج شقيقه الأكبر منه وحاولت إغواؤه فلم يستجب لها، فاحتالت عليه بأن أقنعته بالزواج من شقيقتها، وفي ليلة الزفاف استيقظت في الفراش محل شقيقتها وأظلمت المخدع. وحين دخل أبسال وهو بها لاح برق فأضاء الغرفة، فرأى أبسال زوج أخيه فانسحب، ترك البلاد يحكمها أخوه، ثم عاد بعد زمن ظناً منه أن زوج أخيه سلت عنه، ولكنه وجدها مازالت على عهدها وعادت إلى محاولاتها في استمالته دون جدوى، وحين بيسط منه تواطأ مع طباخين له ليبدأ له السم في الطعام، وحين أكل منه مات على الفور، فلما عرف أخوه سلامان بموته بكاه بحزن شديد واعتزل الملك، وناجى ربه فألهمه الحقيقة وكشف له الجناء، فعاد إلى زوجة فسقاها وسقى الطباخين ما سقوا أخاه فماتوا^(١٠٠).

ويؤول الدكتور محمد غنيمي هلال رموز القصة بأن سلامان رمز للنفس الناطقة، وأبسال للعقل النظري المتعرقي في درجات الكمال عن طريق العرفان، وامرأة سلامان رمز للقوة البدنية الأئمارة بالشهوة والغضب، وأختها هي القوة العملية، والبرق هو الخطفة الإلهية وجذبة الحق، إلى غير ذلك من الرموز^(١٠١).

ونلاحظ أن هذه القصة أقرب إلى الاكتمال الفني من سابقتها، ويعود ذلك إلى أنها مبنية أساساً على قصة سابقة، هي أسطورة يونانية قديمة، فبرزت فيها الأحداث وتشابكت في نسيج الحبكة، واغتنت بالشخصيات المعبرة عن طبائع متصارعة. وأصل القصة موجود في التراث الأسطوري العربي القديم، وهي قصة لقمان ولقيم، فربما انتقلت إلى العرب من الثقافة اليونانية في فترة مبكرة عبر الثقافة اليهودية التوراتية، وتجزأت وتحرفت مع

(١٠٠) النجار (محمد رجب)، النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية، ص ٢٩٩.

(١٠١) نفسه، ص ٢٩٩.

الزمن، إذ نجدها في "كتاب الأمثال" للضبي^(١٠٢)، ونجد كذلك "قصة لقمان ولقيم" في "الجليس الصالح"^(١٠٣) رواها المعافى بن زكريا.

ب - القصة النقدية:

١ - التوابع والزوابع:

مؤلف هذه الرسالة هو أبو عامر أحمد بن أبي مروان عبد الملك بن مروان بن أحمد بن عبد الملك من شهيد، ثم من أشجع وهم بطن من غطفان، وكان جد أبيه أحمد بن عبد الملك وزير الخليفة الأموي الناصر عبد الرحمن الثالث، وأول من تسمى بذوي الوزارتين في الأندلس. ولد أبو عامر بن شهيد بقرطبة في خلافة هشام بن الحكم بن عبد الرحمن الناصر، في وقت استبداد الحاجب المنصور، وكان أبوه عاملاً للمنصور وكان ثرياً، ولبث أبو عامر متصلةً بالمنظف بعد وفاة أبيه المنصور، وبلغ رتبة الوزارة، ولما نقل سمه قعد به عن الكتابة للأمير، وقد سجن في عصر الحمويين، وكان لا هيأ ماجناً، وتوفي في سنة ٤٢٦هـ^(١٠٤). ذكر له عدة كتب ورسائل لم يبق منها سوى جملة رسائل مختلفة الأغراض رويت في "الذخيرة" و"يتيمة الدهر" وأشهرها رسالة "التوابع والزوابع" التي أثبتتها ابن بسام الشنتريني الأندلسي في القسم الأول من كتابه "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة"^(١٠٥).

يرى بطرس البستاني أن "التوابع والزوابع" لم تؤلف سنة ٤٠٤هـ كما أوردها بروكلمان، وإنما بعد سنة ٤١٤هـ، وأنها تقدمت "رسالة الغفران" بتسعة سنوات أو أقل^(١٠٦). ويرى زكي مبارك أنها وضعت في الفترة ٤٠٣ - ٤٠٧هـ، في حين يرى د. مصطفى السيوسي أنها دونت بين عامي ٤١٦ - ٤٢٠هـ، ويرى أن دافع تدوين "التوابع" شخصي في المقام الأول نابع من

(١٠٢) الضبي، كتاب الأمثال، ص ١٥١ - ١٥٦، وهناك قصص أخرى عن لقمان في الصفحات: ١٥٧، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٣.

(١٠٣) الجليس الصالح، ج ٤، ص ٢١٦.

(١٠٤) رسالة التوابع والزوابع (مقدمة البستاني)، ص ٧ و ١٠ و ٢٢ و ٢٧.

(١٠٥) نفسه، ص ٦٣ و ٨٦.

(١٠٦) نفسه، ص ٩٥.

إحساسه بأن أهل عصره من الشعراء والكتاب لم ينزلوه المنزلة التي تليق به لذلك يلتمس التكريم والتقدير عند الشعراء والكتاب الأفذاذ الذين هم أعلى قرراً من أهل عصره جمِيعاً^(١٠٧)، وهو ما يتفق مع رأي البستانى أيضاً. وبشير البستانى إلى تأثر ابن شهيد الهمذانى^٢، في حين يرى السيوفى ود. مصطفى الشكعة ود. عبد الملك مرتابض تأثره المقامة الإبليسية تحديداً وغيرها من المقامات^(١٠٨).

لا شك في تأثر ابن شهيد المقامات، في توظيف القصة في نقد الشعراء والكتاب، وفي روح السخرية والتهكم، ولكنه أخذ طريقة القص من موروث عربي قديم هو فكرة شياطين الشعراء، وفكرة الجن والسعالى، وشق له درباً خاصاً نحو القصة الخيالية النقدية التي تدور في عالم مفترض.

تختطي القصة صهوة الرسالة، إذ يوجه المؤلف خطابه إلى صديقه أبي بكر بن حزم، فيذكر له كيف تعلم في صباح، وكيف أن حبيباً له مات فأراد رثاهه فأرتج عليه، فتصور له جني هو "زهير بن نمير" وأتم له الشعر، وأصبح تابعه يدعوه بأبيات لقنها عنه، فيتمثل له ويوحى إليه. ثم يسأل صاحبه أن يزيره أرض التوابع والزوابع، فيطير به على متن جواده حتى ينزل وادي الأرواح، فيزور أصحاب امرئ القيس وظرفة وأبى تمام وقيس بن الخطيم وشاعر الخمرة وينتهي عند صاحب المتنبي، وهو في كل ذلك يساجلهم ويأخذ الإجازة منهم. ثم يسير إلى الكتاب وقد اجتمعوا في بعض المروج للمذاكرة، وفيهم تابع الجاحظ وعبد الحميد الكاتب، ويأخذان عليه شغفه بالسجع، ثم يقرأ عليهما رسالة الحلواء فيستحسنانها، ويشكوا أمر حсадه ويزري بصاحب بديع الزمان، ثم يجيئه صاحباً الجاحظ وعبد الحميد شاعراً وخطيباً.

ثم يحضر مع صاحبه مجلس أدب من مجالس الجن، فيدور الكلام على بيت للنابغة، وينشدهم شرعاً له، ويبحث الجن في الطريقة التي تحسن بها طريقة سرقة الشعر دون أن يفتش أمر صاحبها، ويستنشده أشعاراً. ثم يسير

(١٠٧) ملامح التجديد في النثر الأندلسى، عالم الكتب، بيروت: ١٩٨٥، ص ٧٤ و ٨٦.

(١٠٨) رسالة التوابع والزوابع (البستانى)، ص ٧١- ٧٢. الشكعة (مصطفى)، مناهج التأليف عند العلماء العرب - قسم الأدب، ٣١٤. السيوفى (مصطفى)، ملامح التجديد في النثر الأندلسى، ص ٧٥. مرتابض (عبد الملك)، فن المقامات في الأدب العربى، ص ٥٣٠.

مع صاحبه فيشرفان على ناد لحمير الجن وبغالهم، فتدعوه للحكم في شعرين لحمار وبغل من عشاقها - ب글ة أبي عيسى - وتنقدم إوزة تريد مناظرته في النحو والغريب، وهنا ينتهي ما وصلنا من الرسالة^(١٠٩).

ويبدو ابن شهيد في الرسالة ساخراً ناقماً على أدباء عصره وعلمائه، ولاسيما النحوي الأندلسي ابن الإفليلي، فيصور تابعة أحد النحاة بالإوزة رمز الحمق والساخفة، وهو ما يعبر عن أزمته في محیطه الثقافي، فاختار للدفاع عن مكانته الأدبية والهجوم على خصوصه شكلاً غير تقليدي، هو "القصة القدية" توسل به التأثير غير العادي، وهو محق في ذلك، فإنه لو هجا عصره بر رسالة عادية لكان مثل غيره من الكتاب، ولكنه هنا نسيج وحده ينماز منهم وينفرد عنهم بفن خالد.

٢ - رسالة الغفران:

ينفتح باب الخيال على مصراعيه، ويتجه أديب كبير هو أبو العلاء المعربي، الذي كان قد جاذب فن القص في أكثر من كتاب، فيوضع رسالته الموسومة بـ"رسالة الغفران"، التي تشبه "التوابع والزوابع" من حيث الموضوع النقدي والعالم الخيالي، ولكنها تختلف عنها بأنها استلهمت عالم الآخرة لا عالم الجن، وبأن بطلها لم يكن السارداً، وإنما المخاطب نفسه (ابن القارح). واختلفت رسالة المعربي عن سابقتها في الهدف، إذ كان الأندلسي يعبر عن هدف شخصي يتعلق بمكانته الأدبية، أما المعربي فقد أراد - كما يقول البستاني - العبث بعقيدة الغفران وتهكم أهل عصره في تصورهم الجنة حافلة بالملذات المحسوسة، والنار مشبعة بألوان العذاب والتکيل، وإن لم يفته الإدلال بعلمه وسعة اطلاعه^(١٠٠).

ويبدو أن "الغفران" تأخرت عن "التوابع والزوابع" مدة يحددها أحمد أمين وذكرى مبارك بعشرين سنة تقريباً، فتكون قد كتبت بين عامي ٤٢٢ و٤٢٤ هـ^(١١١)، وهي مدة كافية لاطلاع المعربي على رسالة ابن شهيد فلا

(١٠٩) رسالة التوابع والزوابع (مقدمة البستاني)، ص ٩٨ - ١٠٠.

(١١٠) رسالة التوابع والزوابع (دراسة البستاني)، ص ١٠٢ و ١١٢.

(١١١) ظهر الإسلام، ج ٣، ص ٢١٠. النثر الفني في القرن الرابع، ج ١، ص ٢٦٠.

يستبعد أن تكون حافزاً له للتأليف في هذا الموضوع، في حين يقول د. غنيمي هلال إن أبي العلاء لم يتأثر ابن شهيد حتى لو سلمنا بأن الغفران جاءت متأخرة عن التوابع، لأن رسالة أبي العلاء أعمق وأوسع مجالاً وأغنى في نواحيها الفنية والقصصية من رسالة ابن شهيد^(١١٢)، وهو رأي انتباعي تعوزه الدلائل، فقد كان الموري يتحدى عصره وفنونه، ويؤلف في كل لون وموضوع سبقه ليثبت تفوقه فيه.

وتتلخص قصة أبي العلاء التي هي جزء من "رسالة الغفران"، في رد أبي العلاء على رسالة ابن القارح، فينبعط في رده إلى تخيل ابن القارح في الجنان يتمتع بنعيمها، وقد حضر مجالس العلماء فيها، ثم نزهته في أرجائها يطوف على الشعراء مثل الأعشى وزهير وعبد وعدي بن زيد وأبي ذؤيب والنابغتين ولبيد وسوادهم ومناقشتهم في الشعر، ومحاولة ابن القارح دخول المحشر متوسلاً لذلك بمدح رضوان وزفر وتتوسط بعض الصحابة له ولاسيما فاطمة الزهراء، وعبوره الصراط ودخوله الجنة وتطوافه فيها، وعودته إلى مجالس الشعر والغناء، ثم دخوله جنة العفاريت ومناقشته معهم، ثم الإطلالة على الجحيم ومحاورته عدداً من الشعراء، مثل الخنساء وبشار وامرئ القيس وعنترة وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة وظرفة وغيرهم من شعراء الجاهلية الكبار إضافة إلى الأخطل، ثم عودته إلى الجنة وحواره مع آدم المتمرد من بنية، وطوافه على جنة الرجز، ثم الانتهاء بتحقيق الراحة الكبرى.

بعد هذا النوع من القص تطوراً لافتاً في العقلية العربية، وبعد أن كانت الموضوعات الفكرية تقدم بصورة رمزية، كما في "كليلة ودمنة"، طرحت في هذا النوع طرحاً مباشراً، وتصدى المؤلف لموضوعه دون حسبان لحساسية الفكرة وخطورتها، فقد أراد المؤلف في القصة الفلسفية والنقدية زلزلة فكر سائد، ومقولات فكرية ونقدية واجتماعية تبدو مستقرة، إضافة إلى أن الخيال في هذا اللون من القص خيال مستقبلي على الأغلب، أو هو يطوع عنصر الزمن فيتمرد على تاريخيته، كما سنرى لاحقاً.

(١١٢) الأدب المقارن، ص ٣.

ولعل أحد آثار هذا اللون المهمة، بعيداً عن آثاره الفكرية والأدبية، تأسيسه لفن قصصي آخر سيولد من رحمه في القرن السادس، هو فن "المنامات" عند المتصوفة، وكذلك عند ابن القيسرياني وعند ركن الدين الوهرياني في منامه الساخر الذي قال فيه الصوفي: "والمِنَامُ الَّذِي عَمِلَهُ سَلَكَ فِيهِ مَسَلَكَ أَبِي الْعَلَاءِ الْمَعْرِيِّ فِي رِسَالَةِ الْغَفْرَانِ" (١١٣). وصولاً إلى بهاء الدين الإربلي في كتابه «طبف الخيال» وقد استعمل الكتاب تقنية المنام في قصصهم، ولasisima القاضي التوخي، ولكن المعري أطلق العنوان للحلم أو العالم الاقترافي بمعناه الأشمل، ولنا أن نقول إنه حتى لو لم تكن "الغفران" مناماً فإن لها ماهيتها وطراقيه.

٦ - القصة الشعبية:

ظلّ عامة الشعب يتلقون القصة ساماً على الأغلب لنقشى الأممية بينهم، ولعدم قدرتهم على ارتياح مجالس الطبقة الأرستقراطية، كما في ظاهرة القصاص التي امتدت في هذه المرحلة وتطورت، وزاد إقبال الناس عليها، إلى حد باتت تشكل خطراً على الثقافة الدينية الرسمية، مما دفع ببعض الفقهاء إلى التصدي لها، وعلى رأسهم ابن الجوزي في "كتاب القصاص والمنكرين"، غير أن شفوية هذه القصة لا يمنع من تطورها كتابياً أيضاً، لأن القصاص كانوا بحاجة دائمة إلى النهل من مناهل القص التي وفرها لهم الوراقون، إضافة إلى حاجة الطبقة العليا من المجتمع إلى رفاهيتها ومنتعتها الفنية باقتناء كتب الأسمار والخرافات، وفي هذا العصر ازدهر التأليف والترجمة في مثل هذا النوع من الفن، وأغلب الظن أن هذا القص الديني نضج على الورق وفي صمت الحبر قبل ظهور السيرة الشعبية في العصر الفاطمي، لما فيه من خش وتعهر لا يناسب مقام الرواية الشفوية المباشرة في المجالس الشعبية، فشتان ما بين لغة السيرة الشعبية التي تلمح ولا تصرح وبين لغة "ألف ليلة وليلة" الصريحة الفاقعة!

ويذكر ابن النديم (ت ٤٨٠ هـ)، في المقالة الثامنة من كتاب الفهرست في أخبار المساميرين والمخرفين وأسماء الكتب المصنفة، عشرات الكتب المنقولة عن الفرس والهند والروم والكتب العربية، غير أن أشهرها على الإطلاق كتاب "ألف ليلة وليلة".

(١١٣) الوافي بالوفيات، ج ٤، ص ٣٧٨.

١ - ألف ليلة وليلة:

كان المسعودي (٤٦٣ـهـ) أول من أشار إلى كتاب "ألف ليلة وليلة" بقوله: "إن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وإن سببها سبيل الكتب المنقوله إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسيط تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب هزار أفسانة، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانة. والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة، وخبر الملك والوزير وابنته وجاريتها، وهذا شيرزاد ودنيازاد ومثل كتاب فرزة وسيماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السندياد وغيرها من الكتب في هذا المعنى"^(١٤).

ويأتي بعده ابن النديم ليقول: "فأول كتاب عمل في هذا المعنى كتاب هزار أفسان ومعناه ألف خرافة... ويحتوي على ألف ليلة وعلى دون المئتي سمر لأن السمر ربما حدث به في عدة ليال، وقد رأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث"^(١٥).

ويحار د. عبد الله إبراهيم في تعبير المسعودي "ألف خرافة" وتسمية الناس لكتاب "ألف ليلة وليلة"^(١٦)، وهي حيرة لا مسوغ لها لأن المسعودي نفسه يحل هذا الغموض الذي يراه إبراهيم بقوله "والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة"، فالتسمية الأولى فارسية والثانوية عربية شعبية أخذت من الشكل العام لكتاب، ولا يعقل أن تستمر التسمية الفارسية، ولا سيما إذا كانت لا تدل على علم ليحتفظ بها كما في "كليلة ودمنة"، في الوقت الذي كان فيه الكتاب قابلاً أن يصبح وعاء للقصص الشعبي العربي الذي تدفق عليه فيما بعد وجعل الكتاب يتضخم قرناً بعد آخر، ليغدو في النهاية كتاباً عربياً بحق.

(١٤) مروج الذهب، ج ٢، ص ٢٥١.

(١٥) الفهرست، ص ٣٦٣.

(١٦) السردية العربية، ص ٨٤ - ٨٥.

لا ينبغي أن نأخذ رقم الألف، سواء في "ألف خرافة" أو في "ألف ليلة" على محمل الجد، فما هو إلا تعبير عن لا محدودية هذه القصص وزمنها، مهما حاول الرواوي أياً كان أن يخضع الحكايات لهذا الرقم، فهو إطار من لا يعني شيئاً حقيقياً، إذ يمكن للراوي أن يطيل ليلة ويقصر أخرى، كما هي الحال في الليالي الموجودة بين أيدينا، كذلك يمكنه أن يضمن الخرافة خرافات فرعية.

ولعل تسمية الكتاب "ألف ليلة وليلة"، أو صنوه الآخر كتاب "مئة ليلة وليلة"^(١١٧) في المغرب العربي توحى باللأنهاية، كأنه يقال "ألف ليلة وأكثر"، وإلى هذا تشير سهير القلماوي بأن تقسيم الكتاب إلى ليال ترك أثراً قوياً فيه لأنه تطلب الإطالة والكثرة من القصص^(١١٨). ويؤيد محمود طرشونة نظرية ليتمان بأن هذا التعبير كان بتأثير الأتراك لأنهم يعبرون عن الأعداد المرتفعة بعبارة "بين بير" (ألف وواحد) مستدلاً على ذلك ببعض الشواهد^(١١٩)، ولكن عبارة المسعودي السابقة تدحض هذا الرأي، فالتعبير كان موجوداً قبل وجود التأثير التقافي التركي، والأرجح أن التعبير التركي كان بتأثير التعبير العربي لا العكس.

أصول الكتاب:

إن أول من بحث في أصول كتاب "ألف ليلة وليلة" في أوائل القرن التاسع عشر، كما ذكرت دائرة المعارف الإسلامية، هو سلفستر دو ساسي الذي أنكر إمكان قيام فرد واحد بتأليف هذا الكتاب، وسلم بأنه ألف في عهد متاخر جداً، ورفض الرأي القائل بوجود عناصر فارسية وهندية فيه، وزعم لذلك أن الفقرة التي وردت في كتاب المسعودي في هذا الصدد منحولة عليه^(١٢٠). وقد خالفة يوسف فون هامر فقال بصحة رواية المسعودي بجميع ما يترتب عليها من نتائج^(١٢١)، في حين حاول وليم بلين أن يثبت أن هذا

(١١٧) كتاب مئة ليلة وليلة، تحرير: محمود طرشونة، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس: ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م.

(١١٨) القلماوي (سهير)، ألف ليلة وليلة، ص ٩٣.

(١١٩) كتاب مئة ليلة وليلة، ص ٢٣ (دراسة المحقق).

(١٢٠) دائرة المعارف الإسلامية، ج ٢، ص ٥١٨ - ٥١٩.

(١٢١) دائرة المعارف الإسلامية، ج ٢، ص ٥١٩. ألف ليلة وليلة (كتب دائرة المعارف الإسلامية)، ص ١٦.

الكتاب ألفه بأكمله مؤلف واحد، وأنه كتب بين ١٤٧٥ - ١٥٢٥^(١٢٢). ورأى دو غويه أن الكتاب يتكون من طبقات متعددة، وتوسع في ذلك ميلر وقال إن إحداها ألفت في بغداد وإن الأخرى وهي أكبر وأوسع كتبت في مصر، وكذلك أخذ نولكه بنظرية الطبقات وفصل فيها تفصيلاً أدق^(١٢٣).

وقد أويستروب الكتاب إلى ثلاثة طبقات: نواة الكتاب المأخوذة عن هزار أفسانة في القرن الثالث الهجري (الثامن الميلادي)، القصص التي وضعت في بغداد (القرن العاشر أو الحادى عشر)، القصص التي أضيفت إلى الكتاب في مصر (القرن الرابع عشر أو الخامس عشر). وهناك قصص متأخرة جداً، مثل الملك النعمان، أما إضافة الأشعار فقد كانت فيما بعد وهي ليست من تأليف المحررين وإنما هي من محفوظاتهم ومما نقلوه عن الشعراء، وقد خالفه في الفكرة الأخيرة سيبولد^(١٢٤).

أما برتن فيقول إن الأصل لهذا المؤلف مأخوذ عن الهزار أفسانة، وأقدم القصص، مثل السندباد والسبعة وزراء وجلاعad يمكن إرجاعها إلى عصر المنصور، أي القرن الثامن الميلادي (ولعله يزيد عصر دخولها العربية). ثم إن بعض القصص المشتركة في كل النسخ ترجع إلى القرن العاشر وبعض قصص حديثة أضيفت فيما بعد يرجع عهدها إلى القرن السادس عشر. أما المؤلف فقد اتخذ شكله الحالي في القرن الثالث عشر^(١٢٥).

وقد أشار شوفان إلى أن الطبقة المصرية من الليالي تتالف من قسمين أحدهما يهودي الأصل^(١٢٦). أما دوفو فرأى أن بعض الحكايات مثل حكاية السندباد البحري ربما تأثرت الأدب اليوناني^(١٢٧)، وذهب بعض العلماء إلى أن

(١٢٢) دائرة المعارف الإسلامية، ج ٢، ص ٥٢٠. ألف ليلة وليلة (كتب دائرة المعارف الإسلامية)، ص ١٦.

(١٢٣) دائرة المعارف الإسلامية، ج ٢، ص ٥٢٠.

(١٢٤) دائرة المعارف الإسلامية، ج ٢، ص ٥٢٠. القلماوي (سهير)، ص ٣٠.

(١٢٥) القلماوي (سهير)، ص ١٩.

(١٢٦) دائرة المعارف الإسلامية، ج ٢، ص ٥٢٠.

(١٢٧) سليمان (موسى)، الأدب القصصي عند العرب، ص ٣٥.

حكاية على بابا والأربعين سارقاً مقتبسة من حكاية مصرية قديمة قد تكون هي أيضاً مقتبسة من حكاية أخرى يونانية^(١٢٨).

ويرد ماكدونالد على قول فون شبيغل إن كتاب ألف ليلة أصله هندي، وأنه قد تبين أن حكايات هذا الكتاب لها أصلان: أصل عربي وأصل فارسي، أما نواة الكتاب وحدها فقد ثبت أنها من أصل هندي قديم كما ثبت ذلك كوسكان وبرزيلسكي، وانتقلت هذه النواة إلى الأساطير الشعبية الفارسية، وتأثرها كتاب إستر وأصبحت نواة لكتاب الليالي الفارسية. وانتقلت هذه الحكاية في صورة أخرى قائمة بذاتها إلى شمالي إفريقيا وأصبحت أصلاً لمجموعة من الحكايات العربية اسمها "مئة ليلة وليلة"^(١٢٩). ويرى أن الحكايات التي وصلت إلينا من النص المصري من أصل عربي لا شك فيه وليس من أصل فارسي، ويستشهد على ذلك بحكاية التاجر مع الجني، تلك الحكاية التي تروي أن ثلاثة قابلو التاجر مصادفة فأنقذوا حياته من يدي الجني، إذ نجد هذه الحكاية يرويها المفضل بن سلمة (٥٢٥هـ) في كتاب (الفاخر) الذي صنفه في الأمثال، وهي حكاية عربية الطراز تمت إلى الصحراء بنسب واضح، وتباين مبادئ تامة الحكاية التي تسبقها مباشرة والتي هي من أصل فارسي ظاهر، وبظاهر أن هذه الحكاية العربية حل محل أخرى فارسية^(١٣٠). ومن الذين قالوا بالأصل العربي لكتاب "ألف ليلة وليلة" لين معتمداً على المقاييس الخارجية كالأسماء والإشارات وغيرها^(١٣١).

أما الباحثون العرب فقد رددوا مقولات المستشرقين والباحثين الأوروبيين مؤكدين الأصول المتعددة لكتاب، فذهب جرجي زيدان إلى أنها مؤلفة من قصص تجمعت بتوالي الأجيال مما ترجموه أو وضعوه، ولها أصل نقل عن الفارسية قبل القرن الرابع للهجرة هو (هزار أفسانة)، وهناك قصص يدل أسلوبها وألفاظها وبعض العادات المذكورة فيها كشرب القهوة وذكر

(١٢٨) نفسه، ص ٣٥.

(١٢٩) ألف ليلة وليلة (كتب دائرة المعارف الإسلامية)، ص ٤٤.

(١٣٠) ألف ليلة وليلة (كتب دائرة المعارف الإسلامية)، ص ٦٣ - ٦٤.

(١٣١) دائرة المعارف الإسلامية، ج ٢، ص ٥٢٠.

بعض الحكام المتأخرین من الممالیک علی أنها کتبت فی العصر المملوکی، ویری أن أكثر الزيادات حدثت فی مصر، لينتهی إلی أن الكتاب من مؤلفات العرب وإن كان بعض القصص لا يزال علی أصله الفارسي^(١٣٢).

وأشار أحمد أمین إلى الأصل الهندي للكثير من قصص "ألف ليلة وليلة" ولاسيما قصة السندباد^(١٣٣)، إضافة إلى أصول أخرى لبعض القصص الأخرى المضافة في مراحل لاحقة كالأصول اليونانية أو اليهودية. وكذلك فعل موسى سليمان الذي انتهى إلى القول بأن "ألف ليلة وليلة" مزيج من آداب مختلفة وتقاليف مختلفة هضمها العرب هضماً كلّياً وصبغوها بلون عربي بارز^(١٣٤). وترى الدكتورة ديعية طه نجم شبهًا ظاهراً بين قصص الأنبياء في العهد القديم وقصة ألف ليلة وليلة، كما يتجلّى ذلك في قصة أستير مع الملك أحويرش، وهي قريبة من قصة شهرزاد^(١٣٥).

نخلص إلى القول إن كتاب "هزار أفسانة" الفارسي الهندي ترجم إلى العربية في القرن الثالث الهجري، وربما في نهايات القرن الثاني في عهد الرشيد أو المأمون، الفترة التي ترجم فيها معظم الكتب الفارسية، وترجمت معه قصص أخرى معه كالسندباد، ولعلها أقدم منه، ثم لم يلبث أن استوعب إضافات كثيرة لمرونة شكله القصصي، ولما يثيره عنوانه (ألف خرافة) من رغبة في الزيادة، ولاسيما إذا لم يكن يحتوي على هذا العدد من الخرافات، وإنما كان عدداً مجازياً، ليأخذ بعد ذلك اسمه الأنسب لشكله القصصي ومضمونه وهو "ألف ليلة وليلة"، وذلك في القرن الرابع الهجري. وفي تغيير الاسم دلالة معبرة على تحول الكتاب جوهرياً من كتاب فارسي صغير إلى كتاب عربي ينمی عصراً إثر عصر، ويصل إلى صورته النهائية في القرن السادس عشر الميلادي، وليصبح كتاباً عربياً بجميع قصصه وعلى اختلاف أصولها مادامت قد أعيدت صياغتها اللغوية والفنية، ولا يغرننا ما فيه من

(١٣٢) زیدان (جري)، تاريخ آداب اللغة العربية، ج ٢، ص ٦٠٦ - ٦٠٧.

(١٣٣) أمین (أحمد)، ضحى الإسلام، ج ١، ص ٢٤٨.

(١٣٤) سليمان (موسى)، الأدب القصصي عند العرب، ص ٣٦.

(١٣٥) نجم (ديعية طه)، القصص والقصاص في الأدب الإسلامي، ص ١٥٢.

أسماء فارسية أو هندية أو رومية، فهي أسماء ذات رنين خيالي وجاذبية شديدة دأب القصاص على استخدامها في قصصهم زيادة في الإيهام والتأثير. وهنا يشخص سؤال مهم، وهو: لماذا لم يحتفظ كتاب "هزار أفسانة" بصورته مثل سابقه وصنوه الفني كتاب "كليلة ودمنة"؟ ولماذا حافظ كتاب "ألف ليلة وليلة" على الكثير من سمات الأدب الشفوي في حين ظل "كليلة ودمنة" كتابياً مستقراً، على الرغم من تشابه الكتابين الكبير في المسيرة التاريخية وفي البناء القصصي وفي الموضوعات والشكل الفني؟

أغلب الطعن أن السبب يعود إلى أن "كليلة ودمنة" نقل بلغة ابن المقفع الراقية والبارعة بكل ما فيها من بлагة وقوة ورونق أدبي، وهو ما جعل الكتاب محصناً من الاختراق، وكل ما فعله من جاء بعده أن ألفوا على منواله تقليداً له ومحاكاً^(١٣٦)، في حين أن كتاب "هزار أفسانة" ترجم على يد مترجم مغمور، وبلغة مبسطة، وربما سقيمة، لا تحتفي بالبلاغة العربية، فكان سهل الاختراق من النساخ والوراقين، وهذا ما يعبر عنه ابن النديم في عبارته السابقة "وهو غث بارد الحديث" التي تحيلنا على سبب آخر أيضاً، وهو أن كتاب ابن المقفع كان خلواً من الانحطاط الخلقي والخيال المبتذل، أما كتاب "ألف ليلة وليلة" فقد أطلق الخيال إلى أقصى مدى، وفجر المكبوت إلى أبعد حد، ليكون كتاب (عامه) لا كتاب (خاصة) في مفهوم ذلك الزمان، فلم يراع الأعراف ولا الآداب الاجتماعية، وإنما كان أشبه بفيض اللاشعور الجمعي واندلاق مكبوباته النفسية والاجتماعية. إضافة إلى أن رسالة "كليلة ودمنة" كانت موجهة إلى السلطان والحكم مباشرة لتبيان عاقبة الظلم والدعوة إلى العدل، أما كتاب "ألف ليلة وليلة" فهو موجه إلى الشعب ويحمل رسالة متعددة الخطابات.

بقي أن نقول إن كتاب "ألف ليلة وليلة" أثل مصطلح "الحكاية" الذي يوحى بالشعبية والشفوية مقابل مصطلح "القصة" الذي استخدمه الجاحظ في

(١٣٦) يذكر لويس شيخو أن شيخ الإسلام محمد الحنفي المعروف بالمهدى (ت ١٨١٥م) ألف على منوال "ألف ليلة" كتاباً أسماه "تحفة المستيقظ والأس في نزهة المستقيم الناعس". ينظر: تاريخ الآداب العربية، ص ١٦.

"البخلاء"، وسنجد مصطلح "الحكاية" يسود في أعمال معاصرة أو متاخرة مثل "حكاية أبي المطهر الأزدي" وفي قصص التتوخي.

٢ - كتاب مئة ليلة وليلة:

يرى غودفروا وإيمانوال كوسكان وكراتشوفسكي وبرزيلوسكي وسهير القلماوي أن "كتاب مئة ليلة وليلة" سابق على "ألف ليلة وليلة"^(١٣٧)، غير أنها نتسائل: لماذا لم يشتهر هذا الكتاب في المشرق لو كان موجوداً قبل "ألف ليلة وليلة"، وكيف انتقل إلى المغرب العربي (القิروان تحديداً) على الرغم من بعد الجغرافي عن مصدره الأول دون أن يترك أثراً وراءه؟ وأمام صمت الباحثين عن ذلك لا يسعنا إلا أن نفترض أن هذا الكتاب كان أصلاً من أصول الكتاب الألفي، وربما كان النسخة الأولى منه، وحين وصل إلى المغرب (لم يصل كاملاً على الأرجح) استقل بنفسه هناك وتطور منفصلاً عن الكتاب الأم، وأضيفت إليه قصص مغربية عربية وبربرية مع الزمن.

ويستنتج محمود طرشونة أن الكتاب ذو أصول هندية انتقل إلى العربية عن طريق الفارسية، وأن له مصادر عربية متفرقة صاغها الرواة المغاربة ثم البربر، وهو أقرب إلى هذه الأصول الهندية من "ألف ليلة وليلة"، وبالتالي فهو سابق لها، وقد يكون مرحلة في تطور لياليه، وأن الحكايات التي اشترك في روایتها الكتاب مستقلة من الأصل نفسه، وأن هذا الكتاب قام مقام الوسيط المغربي بين الأدب الشرقي والأدب الأوروبي قبل أن يترجم كتاب "ألف ليلة وليلة" إلى الفرنسية سنة ١٧٠٤^(١٣٨).

وبنية الكتابين واحدة، قائمة على الحكاية الإطارية، وهناك قصص كثيرة متشابهة، حتى الحكاية التمهيدية في الكتاب المئوي لها مضمون الحكاية التمهيدية لكتاب الألفي نفسه، وهو "الخيانة الزوجية"، ولكن تختلفان في الشخصيات، أما شهرزاد (وأختها دنيا زاد) فهما عماد القص في الكتابين معاً. والكتاب يبدأ بـ"حكاية الملك دارم وشهرزاد"، التي تتطرق كما يلي:

(١٣٧) كتاب مئة ليلة، ص ١٨ - ١٩.

(١٣٨) نفسه، ص ٣٢.

"قال الشيخ فهراس الفيلسوفى: سمع بكتابي هذا ملك من الملوك، فبعث إلى أن آتىه فأتيته... فقال: أخبرنى عن مئة ليلة وليلة وأحضر لي كتاباً أجمع فيه الحديث من أوله إلى آخره"^(١٣٩). ويبداً الفيلسوفى برواية القصة التمهيدية بقوله: "بلغني أنها الملك - والله أعلم بغيبه وأحکم - أنه كان في أرض الهند ملك عادل في رعيته..."^(١٤٠)، وعبارة "والله أعلم بغيبه وأحکم" لازمة تتكرر عند القص، وهي تعبير مغربي شائع على ما يبدو. ثم يروي حكاية الملك المعجب بصورته في المرأة، وكيف ذكر له أحد الشيوخ الصادقين أن هناك شاباً بمدينة خراسان يفوقه جمالاً، فاحتال لإحضاره، واكتشف الشاب قبل سفره إلى الملك خيانة زوجه مع أسود، فقتلهما وسافر مهموماً حزيناً حتى تغيرت حاله ولونه، وحين وصل إلى الملك لم ير من جماله شيئاً فتعلل له الشيخ الذي أحضره بأنه مرض في السفر وتغير، فأفرد له داراً لرعايته كي يستعيد صحته، وهناك اكتشف الشاب خيانة زوج الملك أيضاً، فهانت مصيبته، وبدأ يسترد عافيته، وحين قابل الملك من جديد عجب من الناس من جماله، فطلب الملك منه أن يفسر هذا التحول تحت التهديد بالقتل، فروى الشاب قصته، خيانة زوجه وخيانة زوج الملك، وحين رأى الملك بأم عينيه صحة كلام الشاب، قتل جواريه وزوجه وامتنع من الزواج مدة طويلة، ثم اشتق إلى النساء فصار يتزوج البنت لليلة واحدة ثم يقتلها إلى أن جاء دور شهرزاد بنت الوزير، التي قالت له: "أيها الملك لئن عشت إلى الليلة القابلة لأحدثك بحديث ما سمعت مثله قط". وتبداً الليلة الأولى بـ "حديث الفتى التاجر"، فتفوّل شهرزاد: "ذكروا -والله أعلم بغيبه وأحکم - أنه كان رجل من بنى التجار..."^(١٤١)، وينداح السرد على غرار كتاب "ألف ليلة وليلة".

* * *

(١٣٩) نفسه، ص ٦٧.

(١٤٠) نفسه، ص ٦٨.

(١٤١) نفسه، ص ٨٤.

الباب الثالث

**الشكل الفني للقصة
في القرنين الثالث والرابع للهجرة**

الفصل الأول

من الخبر والمثل إلى القصة الفنية

يرى الدكتور شكري عياد أن الخبر في أصله تاريخ، فهو نوع من التفصيل لحدث ذي قيمة في حياة الجماعة، وبناء على ذلك فإن راويه يتحرى صدق الرواية ويسوق خبره للعلم لا للتأثير^(١). فالخبر نوع من توثيق الحوادث التي تجري في التاريخ السابق أو الراهن عن طريق الراوي ناقل الخبر. وعلى الرغم من أهمية الخبر ومركزيته في التراث العربي إلا أنها لا نجد في التراث النقدي العربي التفاتاً كافياً إليه، فالنقاد العرب نظروا إليه على ما يبدو على أنه إطار عام لفنون بلاغية خاصة، فكان اهتمامهم بالخطاب في تقنياته اللغوية ودلالته البلاغية أكثر من اهتمامهم بالوعاء الفني الذي حوى هذا الخطاب، ولهذا السبب نفسه غاب مصطلح "الفن القصصي" عن البلاغة والنقد العربين، مع أن مصطلح الخبر كان من أكثر المصطلحات شيوعاً بوصفه شكلاً من أشكال الكلام، فهو أشبه بالكثير من المصطلحات العلمية والثقافية التي كانت سائدة في الواقع، مع غيابها عن ساحة النقد والتأصيل النقدي، كمصطلح التاريخ والفلسفة وغيرهما.

رحلة المصطلح:

لعل ابن وهب الكاتب أول من تطرق إلى الخبر في كتابه "البرهان في وجوه البيان"، على أنه نوع من أنواع الكلام المنثور، فقسم النثر إلى: خطابة

(١) القصة القصيرة في مصر، ص ١٤ . جاء في تاج العروس مادة (خبر): "والأخبارى: المؤرخ، نسب للفظ الأخبار كالأنصارى والأناطى وشبيههما". [كذا في الأصل والصواب "نسب إلى اللفظ"].

أو ترسل أو احتجاج أو حديث^(٢)، ويقصد بالحديث الخبر المروي مهما كان موضوعه. كذلك فعل الحصري حين أورد على لسان الحسن بن سهل كلامه في الآداب، فقسمها إلى عشرة، فثلاثة شهرجانية، وثلاثة أنوشروانية، وثلاثة عربية، وواحدة أربت عليهن، فالعربية في رأيه الشعر والنسب وأ أيام الناس، وأما الواحدة التي أربت عليهن فمقطوعات الحديث والسمر، وما يتلقاه الناس بينهم في المجالس^(٣). ثم نجد الكلاعي حين يقسم ضروب الكلام يذكر ما يدخل ضمن الخبر ولا يذكر الخبر صراحة، فهي عنده: الترسيل، والتوفيق، والخطبة، والحكم المرتللة والأمثال المرسلة، ومنها المورى والممعنى، والمقامات والحكايات، والتوثيق، والتأليف.^(٤)

هكذا نجد النقاد القدامى لا يهتمون بالخبر مصطلاحاً فنياً، على الرغم من انتشاره الواسع في الثقافة العربية، سواء في المتنون أو في عنوانات الكتب، مثل: عيون الأخبار لابن قتيبة، والأخبار الطوال للدينوري، وأخبار أبي تمام للصولي، وأخبار العلاء لابن الجوزي، وغيرها كثير. فإذا كان الخبر وهو الإطار الواسع للثقافة الشفوية لم يؤثر نقدياً، فلا عجب أن يهمل النقد القديم تأثير ما هو جزء منه وأقل انتشاراً، ونعني بذلك مصطلح "القصة". أما في العصر الحالى فقد تتبه الباحثون في السردية، على قيمة الخبر ومركزيته فيها، فجعل د. عبد الله إبراهيم الأخبار الموروثة مصدراً للأشكال السردية اللاحقة كالحكاية الخرافية والسيرة والمقامة^(٥)، وعبر عن تحول الخبر إلى القص بتقييده بالدقة والصواب والحق واليقين والاعتبار والتدبر الحسن^(٦).

ورأى كيليطو أن "الخبر" يتميز بشيء مهم وهو أن الشخص الذي يتكلّم عنه (بضمير الغائب) هو الشخص العمومي، وأن الذي يجمع الأخبار لا يهمه

(٢) ابن وهب الكاتب، البرهان، تج: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد: ١٩٦٧، ص ١٩١.

(٣) زهر الآداب، ج ١، ص ١٩٦.

(٤) إحكام صنعة الكلام، ص ٩٥.

(٥) السردية العربية، ص ١٧.

(٦) نفسه، ص ٤٩.

ما يجول في نفس الشخص، لا تهمه خواطره وإنما أفعاله وأقواله في موقف معين، في سياق علاقة مع أشخاص آخرين. وأن ما يصدق على الخبر، بمعنى الترجمة الغيرية، يصدق على الخبر بمعنى الترجمة الذاتية^(٢)، أي إن الخبر هو رواية أقوال وأفعال لا تصوير لأعمق الشخصية فيه، وهو ما ينطبق على السرد العربي عموماً وإن شذ عن ذلك القليل من الأخبار والقصص.

وبذل سعيد يقطين جهداً متميزاً في كتابه "الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي" لتأصيل مصطلح الخبر عبر استقراء دوران هذا المصطلح على ألسنة القدماء وكتاباتهم وفي المعجم العربي، إلى أن يصل بعد ذلك إلى تقسيم عام للأجناس في الكلام العربي يتمثل في: الخبر والحديث والشعر^(٤)، آخذاً بالحسبان تحولات الكلام وتجلياته وأدواته وطرائق نقله وتقاطعاته الوظيفية، وجعل الجنس يشتمل على أنواع وأنماط، ورأى أن الأنواع الخبرية الأصول هي: الخبر، الحكاية، القصة، السيرة، وإيأتي ترتيبها وفق مبدئين، الأول مبدأ التراكم: وهو يقوم على تدرج تراكمي للأحداث والشخصيات، فإذا كان الخبر أصغر وحدة حكائية فإن الحكاية تراكم لمجموعة من الأخبار المتصلة، والقصة تراكم لمجموعة من الحكايات، والسيرة تراكم لمجموعة من القصص. والثاني مبدأ التكامل: يقوم على أن التراكم لا يمكن أن يتأسس إلا على قاعدة تكامل العوالم الخبرية المقدمة، ويتجلى هذا المبدأ من خلال ارتباط النوعين الأول والثاني على أساس "الحدث" في حين يتصل النوعان الآخران بـ"الشخصية". فالخبر والحكاية يتركان بصورة خاصة حول أحداث معينة، ومن خلال التراكم يتحقق نوع من التكامل بين هذه الأنواع الأربع. وأن هناك أنواعاً فرعية متحولة مرتبطة بالزمن وخصوصياته، كأخبار الظراف والعشاق والحمقى وحكايات الصالحين والمقامات والسير الشعبية، وأنواعاً متغيرة وهي الأنواع المختلطة التي تجتمع فيها مقومات جنسين مختلفين، وتتحقق فيها بدرجة تكاد تكون متساوية، بحيث يصعب تحديد جنسيتها أو

(٢) الحكاية والتأويل، ص ٨٠.

(٤) الكلام والخبر، ص ١٠.

نوعيتها، مثل كتاب "كليلة ودمنة" الذي يختلط فيه المثل وقصة الحيوان، ومثل "الرحلة" التي يختلط فيها التاريخ والجغرافيا والسيرة الذاتية والقصة^(٩).

ولكتاب الدكتور محمد القاضي "الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية" شأن مهم في هذا الموضوع، فقد استقصى فيه تاريخية الخبر وتحولاته الشكلية والمضمونية بتفصيل وتمحیص بجهد لا ينكر، متبعاً آراء الفدامی والمحدثین في كل خطوة يخطوها، وهو يدرس بنية الأخبار البسيطة والمركبة، وأنواع تركيب الخبر، وعلاقة الخبر بالشعر، ونظام الأخبار كالنظام الاتفافي الذي يكون لهدف تعليمي، والنظام التاریخي المرتبط بالزمن والتسلسل الزمني، والنظام الغرضي الذي تجمع فيه الأخبار التي تتصل بموضوع واحد، ويتناول أيضاً تناول الأخبار بطرائق مختلفة كتركيب الأخبار، أي جمع أخبار مستقلة ودمجها، وتضخيم الأخبار حين يوجد الخبر كلياً أو جزئياً في صيغتين أو أكثر، وهو ما يدل على أن الأصل واحد غير أنه اعتبرته ضرورة من التغيير، وتروية الأخبار بإيراد الخبر الواحد على لسان شخص تارة أو على لسان غيره تارة أخرى، بحيث تتغير صيغته كلما نسب إلى راوٍ جديد.

كان "الخبر" أقدم الأشكال السردية العربية، لأنّه نتاج شفوي تناقله الرواية واستمتع به الناس في مجالسهم الخاصة، ويشي المعنى اللغوي للخبر بالعلم بحقيقة الأمر، كما يشي بالخبرة والتجمّع والغزاره، فقد جاء في لسان العرب: الخبر: الأرض المنبسطة. الخبراء: منقع الماء. الخبر حَبْر: منقع الماء في الجبل. الخبرَة، الخبراء: منقع الماء في أصوله. الخير: النبات، الزرع، الشجر. الخبر والخبر: المزادة العظيمة، الناقة الغزيرة اللبن. الخبر والخبر والخبرة والمخبرة: العلم بالشيء. أخبره: أنبأه^(١٠).

وقد سمي الخبر أيضاً "حديثاً" تعبيراً عن صفتـه الشفوية، إضافة إلى ما يتضمنه من معنى الاختراع، إذ إن الحديث نقىض القديم، كذلك فإن الحدوث هو "كون الشيء لم يكن وأحدثه الله فحدث"، وفي المادة اللغوية كذلك معنى

(٩) نفسه، ص ١٩٥-١٩٧.

(١٠) لسان العرب، مادة (خبر).

الأعجوبة (السان العربي - مادة حدى)، فقد ألمت المادة اللغوية، أو لنقل تراكم التجربة الإنسانية، بماهية القص الخبري وطريقته وأثره.

وحيث انتقلت الثقافة العربية إلى المرحلة الكتابية، انتقلت هذه الأخبار إلى المدونات بصورة تكاد تكون مشابهة، محافظة على الكثير من خصائصها الشفوية، ضمن طريقة الرواية المعروفة في علم الحديث، وفي مناخ يعلى من شأن الرواية الشفوية ويزري بالفعل الكتابي والتدوين الصحفى؛ فالرواية تزداد توثيقاً كلما أوغلت في القدم، وكلما طالت سلسلة الإسناد أو تعددت، على طريقة المحدثين، فتوثيق الرواية - كما تقول وديعة طه نجم - يتأنى من إسنادها إلى المتقدمين من أوائل المسلمين، وهو ما يفسر ظاهرة استعانة القصاصاص المتأخرین بالأسانید الإسلامية المعروفة في علم الحديث لتوثيق روایاتهم في نظر المجتمع الإسلامي، وهذا ما قام به قصاصاص مشهورون كمقاتل بن سليمان والكلبي وابنه وغيرهم^(١١)، وكان تشدد المجتمع الإسلامي، ولاسيما عند المحدثين، من الدوافع التي اضطررت مقاتلاً وغيره من القصاصاص إلى اختلاق الأسانيد^(١٢). غير أننا نلاحظ أن هذه الأسانيد قد أصبحت مع الزمن تقليداً فنياً أكثر منها حاجة ضرورية ولاسيما في عصر التدوين، وإنما كان يؤتى بها رغبة في تصوير الأخبار بشكل الحقيقة - كما يقول جرجي زيدان - بإسنادها إلى رواة مشهورين كالأسمعي وأبي عبيدة وأمثالهما ونسبي مؤلفوها الحقيقيون بتباعد العهد بهم^(١٣).

ولا بد من الانتباه على أنه لا ينبغي توهم الدقة في التزام قواعد الرواية، فقد كانت أقرب إلى وسيلة لإقناع القارئ منها إلى طريقة نقل حقيقة الخبر، والدليل على ذلك أن معظم الأخبار لم يكن سنته متواتراً إلى صاحب الخبر، بل يكتفى بالوصول إلى راوٍ إسلامي قديم معروف، وفق مناخ سائد من تقدیس الماضي.

(١١) القصاصاص والقصاصاص في الأدب الإسلامي، ص ١٣٢.

(١٢) نفسه، ص ١٣٤.

(١٣) تاريخ أدب اللغة العربية، ج ٢، ص ٦٠٣.

ثم جاءت مرحلة استقر فيها شكل الخبر بعد أن استقر في بطون أمهات الكتب الأخبارية، كعيون الأخبار والبيان والتبين والأغاني وسوها. وفي هذه المرحلة ظهر مصطلح "النادرة" الذي هو مصطلح يكاد يكون نقدياً، بمعنى أنه يتضمن قيمة وصفية، من حيث طبيعة الخبر فيها، فالندرة هي قلة الوجود، والتذر شكل من أشكال الفكاهة والسخرية (السان العربي: مادة ندر)، والندرة هي خبر خاص يتسم بما يوحى به المعنى اللغوي من حالة خاصة وسخرية، ويعرفها بعض الباحثين بأنها "أقصوصة مرحة، تتكون من وحدة سردية مستقلة ذاتها، ومن ثم فهي تتسم بالإيجاز، بل هي معنة في القصر، محدودة الشخصيات، نمطية الأبطال، وتتكون من عنصر قصصي واحد Motif يدور موضوعها حول وقائع الحياة اليومية، والتجارب الشخصية والإنسانية"^(١٤).

أما مصطلح "المثل" فهو قيم قدم الخبر، ويتضمن معناه المشابهة والنظير (السان العربي: مادة مثل)، أي تشابه التجارب الإنسانية، فالمثل يلخص تجربة وبقياس عليها، ولذلك صح أن نسميها "القصة المضمرة" لأننا حين نطلق المثل في كلامنا فإنما نحرك الذهن باتجاه قصة المثل لاستخلاص الحكمة أو الهدف منها، وقد عرف العسكري المثل بقوله: "أصل المثل التماثل بين الشيئين في الكلام كقولهم "كما تدين تدان"، وهو من قوله هذا مثل الشيء ومثله، كما تقول شبهه وشبهه، ثم جعل كل كلمة حكمة سائرة مثلاً، وقد يأتي الفائل بما يحسن أن يتمثل به"^(١٥). ولا يصير الأمر مثلاً إلا إذا انتشر بين الناس، ولذلك يعبر عن ذلك بالقول: "ذهبت مثلاً" ، من الذهاب في الأرض، و"ضرب مثلاً" من المعاني التالية: أصاب بالسيف أو العصا، تحرك، أقام (ومنه مضرب الخيمة)، والصياغة (النقوش)، والمثل والشكل والصنف (السان العربي: مادة ضرب)؛ وهي دلالات لغوية تأتي بظلالها على معنى المثل وغايتها.

قصة المثل:

وإذا كان المثل حالة منجزة من حيث التعبير فإن قصته حالة خبرية تخضع للرواية الشفوية، ويتصرّف فيها الرواة والمؤلفون وفق طريقة الخبر،

(١٤) النجار (محمد رجب)، التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٦٨٥.

(١٥) العسكري، كتاب جمهرة الأمثال، ج ١، ص ٧.

ويتميز المثل غالباً بزخمه القصصي، وغرائبيته وإيغاله في الخيال الشعبي، ولهذا نجد الكثير من الأمثال خرافات تروى على ألسن الحيوان. وفي هذا العصر نلاحظ انكشاف هذه القصة التي كانت مضمورة، لابتعاد الناس عن ينابيعها، فكان لا بد من ندوينها نقاًلاً عن الرواية.

والناظر في مقدمة كتيب مؤرج السدوسي (ت ١٩٥ هـ) "الأمثال"، وهو من التأليف المبكرة في القرن الثاني للهجرة، ومن أوائل مصادر قصص الحيوان، يرى مدى إصرار الناسخ على تدقيق مصدر كتابه قائلاً^(١٦):

"كتبت من خط أبي العباس بن الفرات. وأخبرني الشيخ أبو الحسين المبارك بن عبد الجبار بن أحمد الصيرفي، قرئ عليه وأنا أسمع. قال: أخبرنا أبو طاهر محمد بن علي بن محمد بن يوسف العلاف، قراءة عليه، فأقر به. قال: حدثي أبي رحمة الله؛ قال: أخبرنا أبو بكر أحمد بن عمران بن موسى الحداء، قراءة عليه في جامع المدينة، يوم الجمعة بعد الصلاة، سنة ست وتلاثين وثلاثمائة، في شهر رمضان. قال: حدثنا أبو علي الحسن بن علي العنزي. بسر من رأى. قال: حدثنا أبو علي إسماعيل بن أبي محمد يحيى بن المبارك البازيدي، في سنة ثلاثة وستين ومتين، بسر من رأى، في دار سليمان بن وهب. قال: أخبرني المؤرخ مؤرج بن عمرو السدوسي أبو فيد؛ قال: ...".

فالاهتمام بالسند هنا لتزويد الكتاب بكل ما يجعله عصياً على الشك أمام القارئ، وهذا الإصرار على ذكر الزمان والمكان، وبالغة في التحرج من الشك، إذا أحسنا النية طبعاً، وإنما جدوى هذه المعلومات بعد انتهاء زمان طويل عليها، ولا سيما إذا كانت تتعلق بنص مدون قد عرفه الناس ولا داعي إلى التشكيك فيه؟ وهو ما يجعلنا نقول إن للسند سطوة غير عادية على القارئ كما على الكاتب والناسخ، فهو الصورة الوحيدة المقبولة لجواز الخبر، على الرغم من أن هذه السلسلة تقطع عند المؤلف، وأحياناً تتجاوزه إلى راو معاصر له، ويندر أن يأتي مؤرج السدوسي بسلسلة أخرى، مع أنه يأتي بقصص أمثال تعود إلى العصر الجاهلي، والمثل شكل خاص من الخبر، وهو

(١٦) السدوسي (مؤرج)، كتاب الأمثال، ترجمة د. رمضان عبد التواب، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، (القاهرة): ١٩٧١، ص ٣٧.

ما يدل على أن السند طريقة إسلامية متأخرة مستقاة من علوم الحديث النبوى، وقد كان الكتاب الرواد لا يعيرونها أهمية كبرى، غير أنها مع تقدم الزمن وتوطد علم الحديث أخذت مكانة خطيرة في الثقافة العربية.

ولنترك أسانيد الرواية جانبًا، فهى في أحسن أحوالها لا تخصل مؤرخاً السدوسي، وإنما من نقل عنه كتابه على مر الزمن من النساخ والكتاب، لأن الكتب بصورته الحالية نتاج روایات الآخرين عن المؤلف الذي نرجح أنه أملاه إملاء، ولم يكتب بنفسه، كعادة الكتاب الرواد، ولنأت إلى طريقة الخبر عند السدوسي لنقف على شكل الخبر في مراحله الأولى، فنجد السدوسي كثيراً ما يكتفى بقوله "قالت العرب"، أو "حدثي فلان"، والعبارة الأولى كما هو واضح تشي براو غير محدد، وكأن الخبر مما هو شائع بين الناس ومعرف، بالإضافة إلى ما في عدم تحديدها من سحر سردي خاص. أما العبارة الثانية فهي تحدد راوياً معيناً، مثل "أبي الخنساء" و"أبي الدفيش"، وهو راوٍ أعرابي كان مشهوراً في زمن السدوسي، ومن المعروف أن الأعراب الذين كانوا يغدون على البصرة والكوفة وبغداد كانوا المصدر الأول لجمع الأخبار والأشعار واللغة، وكان للأعرابي سحره الخاص تقواط بين الطرافـة والسداجـة والغرابة، وذكر اسم الراوى، وهو من الأعراب، يضفي جواً ساحراً على الخبر بغرابة اسم الراوى البدوي الذي يزيد من سحر مادة الخبر، ولاسيما إذا كانت متعلقة بقصة حيوان أو خرافـة قديمة، واكتسب هذا الراوى صدقـة تكاد لا تناقض غالباً، ولهذا يمكن أن يكتفى به في السند مadam السند قد وصل إلى ابن الصحراء الذي هو جزء طبيعي من منظومة متكاملة من "الماضي المقدس" في ذهن العربي الذي مازال يحن إلى جذوره الأبوية، ومازال يمجـد مظاهرها، كالشعر الجاهلي وأخبار الجahلـين وأقوالهم ولغتهم. وهذه النـظرـة الورائـية تعزـزـتـ منـ جـديـدـ لـدىـ المـسـلـمـينـ حينـ أـصـبـحـ مـثـلـهـمـ الـأـعـلـىـ وـرـاءـهـمـ أـيـضاـ،ـ وـنـعـنـيـ بـذـلـكـ حـنـينـهـمـ الدـائـمـ إـلـىـ عـصـرـ النـبـوـةـ والـخـلـافـةـ الرـاشـدـيـةـ الـذـيـ كـانـواـ يـرـوـنـ فـيـهـ الـمـرـحـلـةـ النـقـيـةـ مـنـ تـارـيـخـهـمـ وـعـقـيـدـهـمـ.ـ وـلـذـلـكـ لـاـ نـسـتـغـرـبـ ذـلـكـ الـكـفـاحـ الـمـقـانـيـ فـيـ حـفـظـ تـرـاثـ هـذـاـ المـاضـيـ،ـ وـلـذـلـكـ الـرـحـلـاتـ الـأـسـطـوـرـيـةـ فـيـ بـوـادـيـ الـعـربـ لـجـمـعـ الـلـغـةـ وـالـأـخـبـارـ وـالـأـشـعـارـ،ـ وـكـانـ حـنـينـاـ نـوـسـتـالـجـيـاـ^(*)ـ عـلـمـاـ قـدـ أـصـابـ الـأـمـةـ بـأـكـملـهـاـ.

(*) النـوـسـتـالـجـيـاـ:ـ الـوـطـانـ،ـ الـإـبـاـةـ،ـ الـحـنـينـ إـلـىـ الـوـطـنـ،ـ الـلـتـوقـ إـلـىـ الـمـاضـيـ.ـ مـعـجمـ الـعـلـومـ الـاجـتمـاعـيـةـ (ـرـوـسـيـ -ـ إـنـكـلـيـزـيـ -ـ عـرـبـيـ)،ـ مـرـجـعـ سـابـقـ،ـ صـ ٣١٤ـ.

ومهما يكن من أمر فإن الأخبار في نهاية سلسلة الإسناد عند السدوسي تخضع لطرائق سردية متشابهة، كما في هذين الأنموذجين السرديين التاليين^(١٨):

أ - "ومما قالت العرب فيها [الضبع] وفي حمقها: أنها أبصرت ناراً على "كري" وهي "جلدان". و"كري" و"جلدان" موضعان، بينهما مسيرة ليلة؛ فقالت: وح وح، قد كنت قبلك قرة. وزعموا أنها أخذت حملأ لرجل، فذهبت به إلى غارها، فأكلته هي وصاحبة لها، ثم أصبحت، فشرقت بفباء غارها، ووضعت رأسها في حجر صاحبتها تفليها، فأقبل صاحب الحمل ومعه الرمح فقالت أختها: هذا رجل مقبل، فقالت الضبع:

لو أن ذا الم قبل من خطابي
من بعض من يعجبه شبابي
وهمشي بالليل واكتسابي

فلما دنا منها الرجل، ومعه الرمح خرقت، وغمضت عينها، وقالت: كن حلماً كنه، فطعنها فقتلها.

ونذكروا أنها التقطت خشطاً، فطلبته الظبيبة، فوجده معها، فقالت الظبيبة: ولدي، وقالت الضبع: ولدي. فاختصما إلى الضب أبي الحسيل، وكان حكم السابع، فقالت كل واحدة منها: ولدي، فأعطى كل واحدة منها كف قمح، وقال: كلاه حبة حبة، وارقبا النجوم، فإذا أصبحتني فأخبراني أين سقطت النجوم؟ فأما الظبيبة فأكلت حبة حبة، كما أمرها ورقبت النجوم، وأما الضبع فإنها قمحته ونامت. فلما أصبحتا، قال للضبع: أين سقطت النجوم؟ قالت: ذهبت خذع مذع، ذا طار وذا وقع. وقال للظبيبة: كيف ذهبت النجوم؟ قالت: ذهبت غوراً موراً، غير بنات نعش شتون طوراً، فدفع إليها ابنها.

وهي التي أبصرت الظبيبة على حمار، فقالت: أرديني، فأرددتها، فقالت: ما أفره حمارك! ثم سارت يسيراً، فقالت: ما أفره حمارنا! قالت لها الظبيبة: انزل لي قبل أن تقولي: ما أفره حماري! فأنزلتها.

(١٨) نفسه، ص ٤٦، ٧٢.

ووُجِدَتِ الْضَّبْعُ تَمَرَّةً، فَاخْتَلَسَهَا التَّلْبُ فَأَكَلَهَا، فَلَطَمَهَا، فَتَحَاكَمَ إِلَى الضَّبْ، قَالَتْ: يَا أَبَا الْحَسِيلَ! قَالَ: سَمِيعًا دَعَوْتَ. قَالَتْ: أَتَيْنَاكَ نَحْتَكْمَ إِلَيْكَ. قَالَ: فِي بَيْتِهِ يَؤْتَى الْحُكْمُ. قَالَتْ: إِنِّي التَّقْطَتْ تَمَرَّةً. قَالَ: حَلُواً اجْتَبَيْتُ. قَالَتْ: إِنِّي التَّلْبُ أَخْذَهَا فَأَكَلَهَا. قَالَ: حَظَّ نَفْسِهِ بَغْيٌ. قَالَتْ: فَلَطَمَهَا. قَالَ: أَسْفَتُ. قَالَتْ: فَلَطَمْنِي. قَالَ: حَرَّ انتَصَرَ. قَالَتْ: اقْضِ بَيْنَنَا. قَالَ: حَدَثَ حَدِيثَيْنِ امْرَأَةً، إِنِّي أَبْتَ فَأَرْبَعَةً. فَصَارَ جَوَابِهِ إِلَيْهَا مَثَلًاً.

ب - "حدثنا الحسن بن عليل، قال: حدثنا إسماعيل، قال: حدثني أبو فيد، قال: حدثني أبو الخنساء، أن الأضبط بن قريع بن عوف بن كعب بن سعد بن زيد مناة رأى من قومه أموراً كره لها جوارهم، فاغترب في قوم فجاورهم، فرأى مثل أخلاق بني سعد، فتحول عنهم إلى غيرهم، فرأى مثل ذلك، حتى أكثر التنقل، فلما كثر ذلك عليه قال: في كل أرض سعد بن زيد".

ففي المجموعة الأولى (أ) من الأخبار تستوقفنا عدة ظواهر فنية لافتة:

١ - يستعمل السارد مفاتيح سرد هي على التوالي: "قالت العرب"، "زعموا أن"، "ذكروا"، ثم يعطى عليها بقوله "وهي التي" و"ووُجِدَتِ".

أما المفتاح السردي الأول "قالت العرب" فيوحى بشعبية القصة وانتشارها، وهو معادل لقولنا "تتناقل العرب فيما بينها هذه القصة"، وبما أن القصة "خرافة" فإنها لا تحقق صفة الخيالية فحسب، وإنما تتحقق كذلك ملامح فولكلورية وأنثربولوجية، ولسنا هنا في صدد البحث عن جذورها في العقالية العربية الميثولوجية، ولكننا نعي أن الخرافة هي التعبير الأبسط عن عقلية القوم، والمستوى الأول الحامل لأفكارهم ورؤيتهم للوجود. ولذلك لا يمكن رد هذه الخرافات إلى مؤلف معروف، حتى لو نقلها راو مشهور، يستتر وراء هذا التعميم الغامض الساحر "قالت العرب"، وهذا التعبير، على غموضه، يتعلق بالرواية أكثر مما يتعلق بصدق ما يروى، بمعنى أن الراوي في هذا المقام يوحى بأنه صادق بما يروي، بغض النظر عن مضمون الرواية، على عكس المفتاح السردي الآخر "زعموا أن" الذي يوحى بالتصالح بما يروى، فالزعم هو الادعاء، والراوي يرفع فيه مسؤوليته بما يروى، غير أن جاذبية هذا التردد بين الحقيقة والخيال هو ما جعل الكتاب فيما بعد - على ما يبدو - يفضلون هذا المفتاح

السردي على غيره، لأن فيه إرهاصاً بالخيال والقص يهيئ السامع أو القارئ لقصة خيالية، والخيال أجمل من الواقع. وأما المفتاح السردي الثالث "ذكروا" فهو لا يختلف عن الأول، فهو شكل آخر للتقريرية المجردة.

٢ - تمحورت هذه المجموعة حول شخصية قصصية واحدة هي الضبع، فهي وحدها في القصة الأولى، ومع أختها والرجل في الثانية، ومع الطيبة والضب في الثالثة، ومع الظبية في الرابعة، ومع الثعلب والضب في الخامسة، فدوران عدة حكايات حول شخصية واحدة إذاً أمر غير بعيد عن طبيعة السرد العربي القديم. والجامع بين هذه القصص كلها هو حمق الضبع وغفلتها، وإن برب فيها أثر الضب الحكيم، وأثر الرجل الحكيم من أهم الآثار في القص القديم، فهو الذي ينطق بالحق ويبين أبعاد الحكاية. وهذا يرجع بنا إلى إعادة النظر في كتاب "كليلة ودمنة" الذي لم يأت غريباً وما وطى أرضاً بكرأ، وإنما جاء جاماً شاملاً لعقلية الشعوب المتشابهة، ولعل هذا جانب من جوانب سرعة تعرّبه في الوجدان الشعبي العربي.

٣ - للحوار في هذه المجموعة الأثر الأكبر في رسم الحدث، والتعبير عن الفكرة، وهو على العموم حوار من جمل قصيرة مسجوعة، وفيها غرابة اللفظ والاقتصاد الشديد فيه، ليبدو أشبه بالطلasmus السحرية، أو تعزييمات السحرة، وهذا يجعله مؤثراً في السامع، وقابلًا لحفظه والتزداد.

٤ - شد الخبر بالشعر - على حد تعبير معاوية بن أبي سفيان - وهي سمة عربية بامتياز، لا نجد لها في خرافات "كليلة ودمنة" المنقولة، فالشعر عند العرب مكانة لا تدانيها مكانة، فهو مقترن بالعمرية والخلود، وهو الأقرب إلى عالم السحر والجن والغرابة.

٥ - القصر الشديد، فالعرب يعلون من شأن الإيجاز الذي هو سمة البلاغة عندهم، ولكن هل يمكن أن يكون قصر الأخبار بسبب شفويتها، فالراوي المحكوم برهبة السندي وتحري الصدق يجد نفسه مقيداً بمقدولة الصدق فلا يباح له التمدد في القص؟ لعلنا نميل إلى هذا التعليل لأن المرويات الشفوية في العصور اللاحقة حين تحررت من ربيقة السندي المحكك والمدقق أخذت تتتدفق بحرية أكثر، بعكس مرويات هذه المرحلة - موضوع الدراسة - التي

يجهد فيها الراوي في تدقيق لفظه المنقول قبل جوهر الخبر نفسه، مثلما هي حال الزبير بن بكار في القرن الثالث في "الأخبار الموقفيات".

٦ - تدخل السارد للشرح، كما في قوله: "وكرى" و"جلدان" موضعان، بينهما مسيرة ليلة، وهي عبارة لا علاقة لها بالنص، وإنما هي حاشية معترضة، إذ لم يكن في زمانهم قد توضّح مفهوم الهامش والحوالى، إلا في النصوص الموازية مثل كتب الشروح والتعليقات والحوالى، ويحلو لنا أن نسمى ذلك "الخروج من النص"، وفي رأينا أنه يجب فرز هذه الهوامش عند تحقيق كتب التراث لتخلص هذه الكتب من الاستطرادات التي تربك المتن، وتعرقل انسياقه، كما في كتب أبي العلاء المعري مثلاً.

أما الخبر الثاني (ب) فأول ما يلفت انتباها فيه سلسلة السندي، التي تمتد من السارد / الناشر مروراً بأبي فيد مؤرج السدوسي وانتهاء بأعرابي معاصر للسعدي يدعى أبي الخنساء، والخبر جاهلي، وهنا نتساءل عن جدوى هذا السندي مadam الخبر مقطوعاً، وما دام الراوي يفصله عن صاحب الخبر رده طويلاً من الزمن، فأي صدق هنا، وأي مصداقية يتمتع بها ذلك الراوي الأعرابي، أبعد كل هذا نعتد بسلسل السندي؟ غير أنها نؤكّد ثانية أن هذه السلسلة المصطنعة لم تتوجه إلا إلى المتنقي لإقناعه أو إيهامه بصدق الخبر؛ إنها مظهر من مظاهر سطوة علم الحديث على الأخباريين، لم يستطعوا التخلص منها زماناً طويلاً. فصدق الخبر وعدمه مرتبطة بالراوي الأول، ولاسيما إذا كان يروي عن الجاهليين، إذ يندر أن نجد "راوياً مشاركاً" في مثل هذه الأخبار، وإنما هي مرويات شفوية نامية ومحولة عبر الزمن إلى أن قيدت بالكتابة في عصر التدوين.

مفتاح السرد في هذا الخبر "حدثنا - حدثني" وسيلة نمطية شفوية بحتة تشير إلى طريقة نقل الخبر، ونعده مفتاحاً حيادياً لا يشي بالقص بالضرورة، وإنما يصلح لكل حديث شفوي، وإن غالب على الأخبار الواقعية، وهو مفتاح الخبر التقليدي، وله صلة مباشرة بعلم الحديث، العلم الأبرز في المرحلة الشفوية. ونجد هذا الخبر / المثل خلواً من الحوار والشعر، أما الحدث فيه فيتاتي بالأفعال (رأى، اغترب، جاورهم، تحول، أكثر التنقل...)، ثم يختتم بمقدمة

"ذهب مثلاً"، لا ندري لمن قيلت وكيف سمعت، وهذا كثير في أخبار العرب، إذ نجد في هذه الأخبار النمطية الإيجاز الشديد والمضمير الكثير، وإذا تكون الحكمة هي الهدف لا الحدث نفسه.

نخلص إلى أن الخبر السردي (الخرافي) في شكله الأمثل في مراحله الأولى يقوم على المكونات التالية:

الخبر = سند (رواة خاصون أو عامون) + مفتاح سردي + الحدث + البطل
والشخصيات + الحوار + الشعر + الخروج من النص.

وكلما يشارك هذه العناصر الوصف الخارجي أو الداخلي، أما الزمن فقد يكون زمناً طبيعياً كالليل والنهار والشتاء والصيف، وقد يكون زمناً تاريخياً إذا ارتبط بشخصية تاريخية أو حدث تاريخي، وقد يكون زمناً فنياً هو زمن السرد والحكاية، وباستثناء النوع الثالث نجد الزمن كثيراً ما يكون مغيباً أو عديم الفاعلية. وأما المكان فيحضر دون أن يكون عنصراً فاعلاً في النص، ولذلك يحتاج أحياناً إلى التوضيح والشرح من السارد أو الراوي، كما في شرح السارد: "وكرى" و"جلدان" موضوعان، بينهما مسيرة ليلة، فالمكان هنا لا يفيد في تخصيص القصة بأي شيء غير عادي، إلا من حيث دلالتهما على البيئة العربية، إذ يمكن أن يستبدل بهذين الاسمين أي اسمين آخرين أو أي تعبير يدل على بعد المكان. وبتعبير آخر فإن الخبر في هذه المرحلة يعتمد على وحدات الحكي أو الحواجز الديناميكية التي تصف تحركات الأبطال وأفعالهم، لا الحواجز القارئة التي تختص بوصف البيئة والوسط والحالة والطبع، بحسب نظرية تشوماتشفسكي^(١٩).

وقد يكون الخبر واحداً أو متعدداً، بمعنى أن الراوي العام قد يروي خبراً واحداً، أو يروي مجموعة أخبار متصلة بشخصية واحدة، كما في خبر الضبع، ليأخذ الترسيمة التالية:

(١٩) ينظر: لحمداني (حميد)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط: ٣، ٢٠٠٠، ص ٢٢.

والحواجز هي أصغر الوحدات التي يتتألف منها السرد، وهي تؤلف الوحدات الغرضية الصغرى، التي تؤلف بدورها الوحدات الغرضية الكبيرة، التي تشكل الغرض الأساس الذي هو القصة (نفسه، ص ٢١).

بحيث (*) الخروج من النص.

وقد وضعنا فوائل بين الأخبار لا أحرف عطف للدلالة على أن هذه الأخبار ليست مرتبة زمنياً، ولا علاقة سردية لكل خبر بالآخر، ولا يجمع بينها إلا الشخصية الواحدة بما تحمله من صفات (الحمق في مثال الضبع). وهذا الشكل أبعد ما يكون عن القصة الإطارية التي سنراها فيما بعد، غير أن هذا الشكل من القصص سيظل عظيم الأثر في السردية العربية، فهو يؤسس لشكليين سرديين، هما القصة المشهدية والقصة المسلسلة.

الخبر القصصي:

ولو انتقلنا إلى القرن الثالث، إلى أحد أبرز الأخباريين العرب وهو المؤرخ والنسابي الزيير بن بكار (ت ٢٥٦هـ) في مروياته المبثوثة هنا وهناك من كتب التراث، ولاسيما كتابه "الأخبار الموقفيات" لوقفنا على أخبار سردية نمطية، من نوع أخبار السدوسي، غير أن سلسلة السندي تزداد طولاً بعد المسافة الزمنية بين الراوي العام والراوي المباشر للخبر، ولا حاجة بنا إلى إيراد أمثلة عليها، إلا أنها نعثر على نمط جديد ومهم جداً من أنماط السرد الخبري، كما في خبر "عروة الليثي والضحاك العدوبي يقصدان عبد الملك بن مروان"، وهو خبر طويل نسبياً يتتألف من عدة صفحات، ولكن نلخص أحدهاته هنا لأهميته^(٢٠):

ببدأ الخبر بسلسلة السندي: "حدثنا أحمد بن سعيد قال: حدثني الزيير قال: حدثني إسحاق بن إبراهيم التميمي عن عاصم بن الحدثان، عن المتوكل بن عروة بن يعمر الليثي عن أبيه عروة قال...".

ثم يروي عروة خبر رحلته إلى الشام، التي يصحبه فيها رجل قصير القامة ذلق اللسان، ويسأله عن وجهته فيجيب: "أريد ابن مروان، فإن أمكنتني

(*) حفظه د. سامي العاني، بغداد: ١٩٧٢، ونشرت وزارة الثقافة السورية مختارات منه، اختار النصوص وحققها خليل عمران المنصور، وهي طبعة كثيرة للأخطاء ربيبة التحقيق.

(٢٠) الأخبار الموقفيات (تح: العاني)، ص ٢١٢ - ٢٢٣.

منه قدرة كان لي وله شأن"، ويسأله الرجل عن هويته ووجهته فيقول عروة: "أنا عروة بن يعمر الليثي، خرجت أريد عبد الملك مديلاً إليه بإخاء ومودة كانت بيننا وبينه منذ دهر". وبدور بينهما حوار نعرف منه أن الرجل شاعر وأسمه "الضحاك بن عروة بن مالك العدوبي". ويسأله عروة عن سبب قصده عبد الملك، فيجيب راوياً قصته معه:

"غبرت أنا وعبد الملك برهة من دهرنا لا نفترق ليلاً ولا نهاراً، إلا أن يذهب منا رجل إلى منزله، ثم يعود إلى مجلس لنا نتذكرة فيه أيام العرب، وفنون الأحاديث، وكان يحضر معنا في المجلس عروة بن الزبير، وفي قصة بن ذؤيب، فكنت لا أجد عند أحد منهم ما أجد عند عبد الملك، في اتساعه في المعرفة، وتصرفه في فنون العلم، وحسن استماعه إذا حدث. فخلوت معه ذات ليلة فقلت: والله إني لجذل لما أشاهد من كثرة تصرفك، وحسن حديثك، وإقبالك على جليسك. فقال لي: إنك إن تعش قليلاً فسترى العيون إلى طامحة والأعناق إلى قاصدة، والرجال قد وطئت عقبي، أما - والله - لئن أدركتك لأكرمنك ولأملاكن يديك. فولي ماولي، وأدرك ما أدرك - فوالله - ما تاقت إلى شيء مما هو فيه نفسي، ولا تطلعت. حتى ولد لي غلام فأسهر ليلى الاهتمام والاهتمام بأمره لثلا يبقى بعدي إذا مت قليل الوفر. فتفاقت نفسي إلى عبد الملك بن مروان فأقبلت إليه ونفسى متعلقة ببني، ليس ليلى بليل، ولا نهاري بنهار . يا أخا بني ليث فما ترى وما تشير؟".

ويشير عروة أن يتقدم إلى ابن مروان، وألا يقتطع من السؤال، وإن كان عبد الملك بخيلاً "فربما خرجت الرغائب من يد البخيل، ومن الجواد بالقليل". ويتتساير الرجالن أيامأ، ويعجب عروة من علم الرجل (الضحاك) بأحاديث العرب وأشعارها وأيامها، فيقول: "من أقدم - والله - عليه غالباً أعلم مني. والله ما أنا إلا خليج من بحره، وأين يقع الحق الضئيل عند مخاطرة القروم القياصرة والفحول؟ قال: قلت: ومن تعنى؟ قال: عبد الملك بن مروان".

وبینا هما یسیران لحقهما أعرابي على قعود له، يترنم بشعر ويقول:

"ألا إليها البيت **القريب** مزاره سقيت، ألم يحزنك من أهلك الھجر"

فما كان هجرانيك من حدث القوى ولكن هجرانيك في صرفه عذر

قال عروة: فقال صاحبي: أعد ويحك كيف قلت:

فما كان هجرانيك من حدث القوى ولكن هجرانيك في صرفه عذر

فأعاد عليه الأعرابي . فقال: ويحك من قائل هذا الشعر؟.

ويذكر له أبياتاً أخرى، ويلح عليه بالسؤال: ويحك من هو؟ فيقول له: "كثير بن عبد الله بن الغريزة، أحدبني صخر بن نهشل". فيقول الضحاك: "والله أنا أشعر منه حين أقول:

وهم عراني فعديته بناجية تستخف الذميا

ويقول أحد عشر بيتاً، ولكن عروة يستخف بها، غير أنه حين يعرف أنه قالها ارتجالاً يعجب به، ثم ينشده شعراً قاله "منذ ستين سنة" وهو غلام مراهق، ويسأله عروة كيف قال هذه الأبيات؟ فيروي قصته قائلاً:

"كنت وحصين بن خالد ابن عمى دنية لا يجري الماء بيننا صفاء، ولنى ابنة عم أحبها، وقد سميت لها، وسميت لي، فلبت أنتظر لهوة من مال فأتزوجها وأبني بها.

فأقبل الحصين على أمها فخدعها وعطف لها عنى، حتى غلت زوجها فزوجه ابنته، فلما كانت الليلة التي يبitti بها، قعدت له فرميته بسهم. فوالله ما ظننت أنه أصابه، وهو لفيه كأنه مات منذ ألف سنة، وأخذت فحبست. فكان عبد الملك هو العامل لي في أمري والمستخرج لي من البلية التي وقعت فيها. ويعلم الرب علماً صادقاً أني إنما أردت أن أذعره، ولم أرد قتلها...

والله إن كان - يرحمه الله - لوسيمياً، جميلاً نبيلاً، وإنى لعلى خلافه، وإن عذر ابنة عمى في اختيارها إياه على لبيّن واضح. أنا كما ترى، وقد أخبرتك عن ابن عمى ما سمعت.

قال عروة: فتبسمت . قال: الحق والله قلت، فإن شئت فاضحك، وإن شئت فاكفف، فإن الله صادق يحب الصدق وأهله، ويبغض الكذب وأهله، وأعلم أن الرجل الليبي أعلم بعيبه من غيره".

ثم يصل الركب إلى الشام، ويتابع عروة روايته قائلاً: "فأعوزنا الإذن على عبد الملك، فمكثنا ليالي ثم مر أبو الزعيزعة، فقام إليه. فقال أبو الزعيزعة: أهلاً ومرحباً بامرئ ظهر لنا جفاوه، وقل وفاوه. قال: هيه! الآن هو سلطان، ولا نصفة لي منه. فدخل، فلا أظنه وصل حتى قيل: الضحاك بن عمارة العدوبي. فقلت: لا تنس أخاك. قال: إني كما قال الأول القبيح الشحيح القليح. فما أظنه زاد على السلام حتى دعيت: أين عروة بن يعمر؟ قال: فدخلت وإنه لبارك بين يدي عبد الملك قد استحسن شرعاً له ينشده وقد أذن له عبد الملك في إشادة إياه، فسلمت، فرد بيده علي، وألح في النظر إليه، والاستماع منه، فرفع رأسه إلى الضحاك ثم قال: أعقب. ثم قال: يا أمير المؤمنين، رجل، وأي رجل لدينا وآخرة. قال عبد الملك: دع عنا ابن يعمر، نحن أعلم به منك، هو رجل نفسه.

قال عاصم: قال المตوك: فحدثني أبي عروة بن يعمر، فحفظت من شعره الذي أشده عبد الملك بن مروان:

وإن لا أمت أشهد سوابق غارة تساق المنايا بالوشيج المقوّم

(إلى آخر الأبيات)

قال: فأمر له عبد الملك بجائزة سنية، وكتبه في أصحابه، ثم قال: وملائت يديك؟ قال: وإنك لتذكر يوم يوم؟ قال: نعم. وقد أعملني إليك". يمثل هذا الخبر السردي تحولاً كبيراً باتجاه القصة، ونضجاً بيئناً في عناصره الفنية، لولا ربة الرواية التي وقفت دون اكماله ليكون قصة حقيقة. ولو نظرنا إلى سلسلة السند لوجدناها تتالف من:

أحمد بن سعيد - الزبير بن بكار - إسحاق بن إبراهيم - عاصم بن الحثنان - المตوك بن عروة بن يعمر.

أما الأول فهو على الأغلب تلميذ ينقل عن أستاذه الزبير، والزبير ي ملي ويروي الخبر، ويظهر صوته في العبارة "قال عروة" التي ينقلها عن الرواية السابقتين وما يتربّط عليها من صياغة لغوية لا شك في تدخله فيها ولا سيما في الوصف والسرد، وينتهي السند بالراوي المشارك عروة بن يعمر، دون أن

ينقطع الرواة داخل القصة، فهناك الحصين العدوى الذى يروي قصتيه. ولكن يلفت الانتباه أن سطوة السند كانت قوية جداً أنهكت الخبر، إذ نجد الرواة قد أمسكوا بتلبيب الخبر في كل جزء منه، عبر الفعل الحكائى "قال" الذى سيتطور مع الزمن ليصبح لازمة فنية في القصص الشعبى "قال الراوى"، حتى إننا نجد أحد الرواوه، وهو عاصم، يتدخل في نهاية الخبر ناقلاً عن الراوى المتوكل توضيحاً للخاتمة، وهو ما يدل على أن رحلة الخبر من مرحلة إلى مرحلة كانت تتسم بالتعقيد والتراكم، فكأنما هناك خبران جمعاً، وربما أكثر من خبر، لإتمام القصة ولاسيما إذا كانا يتداولان الحدث نفسه، ولكن سطوة السند القوية لم تكن تتيح لراويبة محافظ كالزبير بن بكار حرية أن يقوم بترميم النقص في الخبر أو إكماله بنفسه، كما كان يفعل الجاحظ وغيره من الأدباء، ولكن شتان ما بين أديب ونسابة راويبة! على الرغم من أن هذه الدقة المصطنعة لم تكن ذات جدوى دائمًا، فكثير منها أقرب إلى الحشو، كما في تكرار الفعل (قال) الذي يدل على الراوى، الذي يأبى أن يغيب عن النص، وكما في تخصيص الراوى عاصم مع أنه ضمن سلسلة السند التي نقلت الخبر (أو الأخبار)، فلا مسوغ موضوعياً لإفراده عن سواه من سلسلة النسب، ولم تق هذه الدقة المصطنعة الخبر من الوقوع في خطأ منطقي لم يتتبه عليه الرواة (وربما كان من النساخ)، وهو قول الضحاك إنه قال قصيده منذ ستين سنة، تلك القصيدة المرتبطة بحكايتها مع ابنة عمه التي أحبها وقصة قتلها زوجها الذى غصبه حبيبته، وأثر عبد الملك قبل أن يصبح خليفة في إطلاقه من الحبس في المدينة، وهو ما لا يتطابق مع الحقيقة التاريخية، ولاسيما وعبد الملك نفسه ولد سنة ٥٢٦هـ ومات سنة ٦٨٦هـ، أي عاش ستين سنة، فلو فرضنا أن قدوله عليه كان في آخر سنة من خلافته كان عمر عبد الملك يوم الحادثة سنة واحدة! والأرجح أنه قال إنه نظمها سنة ستين لا منذ ستين سنة. أضف إلى ذلك أن الشخصية الرئيسية في هذا الخبر، وهو الضحاك، سميت في أول الخبر "الضحاك بن عروة بن مالك العدوى" وفي نهايته "الضحاك بن عمارة العدوى"، فعل الخطأ ناشئ عن تصحيف النساخ على مر الزمن لتقابض الرسم بين (عروة) و(عمارة)، ولم تنذكر كتب

التراث - على حد علمنا - شاعراً بهذا الاسم، إلا الضحاك بن عمارة، ذكره ابن وكيع^(٢١).

ومهما يكن من أمر فإن الخبر الشفوي حين استقر في بعض المتنون الكتابية أصبح خبراً تراكمياً على الأرجح، إذ كان بعض الكتاب يدمج الروايات المختلفة في رواية شاملة وهو ما يعرضها لأخطاء وتحريفات.

واللافت للانتباه في هذا الخبر (ولا يغير شيئاً أنه تراكمي) أنه قدم نوعاً مهماً من السرد الخبري القصصي، وهو الحكاية الإطارية، وهو ما يدل على أن هذا الشكل لم ينافِ الذائقـة العربية، وأنه ليس بالضرورة دخيلاً من التقصص الفارسي أو الهندي. فنجد الإطار الذي يجمع القصة هو الرحلة إلى الشام لمقابلة عبد الملك بن مروان، وهي تتـألف من الوحدات الحـاكـائية التالية:

- صحبة عروة والضحاك في الطريق، ويكون التعرف عن طريق الشعر.

- حكاية الضحاك مع عبد الملك بن مروان ووعده إيهـا بالإـكريـام، القصة الداخلية الأولى.

- لـحـاقـ أـعـرابـيـ بـهـماـ يـترـنـمـ بـالـشـعـرـ، وجـلـ الضـحاـكـ، وـهـوـ يـمـهـدـ لـلـقـصـةـ الداخلية الثانية.

- حـكاـيةـ حـبـ الضـحاـكـ وـمـنـافـسـةـ أـحـدـ بـنـيـ قـوـمـهـ لـهـ وـقـتـلـهـ المـنـافـسـ وـحـبـسـهـ وإـطـلاقـهـ عـلـىـ يـدـ عـبدـ الـمـلـكـ.

- وـصـولـهـماـ إـلـىـ الشـامـ وـدـخـولـهـماـ عـلـىـ عـبدـ الـمـلـكـ، الـذـيـ نـفـذـ وـعـدـهـ.

وقد كانت شخصية عبد الملك هي الشخصية المحورية الموازية، وتعنى بذلك حضورها المعنوي الدائم، فقد كانت هـدـفـ كـلـ الرـجـلـينـ، وكـانـاـ عـلـىـ عـلـاقـةـ سـابـقـةـ بـهـ، غـيرـ أـنـهـ تـصـبـحـ شـخـصـيـةـ فـاعـلـةـ فـيـ الحـدـثـ القـصـصـيـ بـالـوـعـدـ المـقـطـعـ قـبـلـ زـمـنـ مـدـيدـ ثـمـ تـنـكـرـهـ وـتـفـيـدـهـ، وـهـيـ غـايـةـ الـخـبـرـ وـمـغـازـهـ وـرـسـالـتـهـ التـقـرـيـظـيـةـ، مـهـدـ لـهـ الـمـتـحـاوـرـانـ عـبـرـ الشـاءـ عـلـىـ ذـكـاءـ عـبدـ الـمـلـكـ وـحـصـافـتـهـ وـعـلـمـهـ الـوـاسـعـ مـنـ أـوـلـ الـخـبـرـ إـلـىـ آـخـرـهـ. وـلـاـ يـنـبـغـيـ أـنـ نـنسـىـ مـحـفـزاـ آـخـرـ مـهـماـ وـهـوـ (ـقـمـاءـ شـخـصـيـةـ الضـحاـكـ الـجـسـدـيـةـ)ـ فالـضـحاـكـ كـمـاـ وـصـفـهـ عـرـوـةـ فـيـ مـطـلـعـ

(٢١) المنصف للسارق والمسروق منه، ص ١١٥ .

الخبر "رجل قصير القامة"، وهو يستخف به حين يدعى تفوقه الشعري، وينبسم ساخراً حين يعترض الضحاك بأن خصمه الحصين كان جميلاً وسيماً طويلاً. وهذه المفارقة تعمل عملها بجلاء في المشهد الأخير، حين يذيع صيت الضحاك في الشام وحين نجد عبد الملك ينصرف معجباً إلى هذا القميء القصير وينشغل عن عروة.

والطريف أن الحكايتين الداخليتين (سنتمهما قصتين تجاوزاً) عنصران أساسيان في الخبر لا يقوم من دونهما، فهما سبب لا نتيجة، وليستا حشوًّا ولا استطراداً كما في كتابي "كليلة ودمنة" و"ألف ليلة وليلة".

إننا أمام شكل جديد من أشكال الخبر يتمثل في الترسيمية العامة

التالية:

س. ر ————— خ. ! (خ+ق ١ + خ+ق ٢ + خ) ← المتلقى

بحيث (س.ر) هي سلسلة الرواية (سلسلة السند)، (خ.!) هو الخبر الإطاري، (خ) السرد الخبري، (ق ١، ق ٢) القستان الداخليتان وفيهما يصبح الرواوي مروياً له، متلقياً، مع ملاحظة أن (ق ٢) هي قبل (ق ١) زمنياً، وليس هنا مكان دراسة إيقاع الزمن في هذا الخبر، إضافة إلى استمرار اعتماد السرد الخبري على الشعر عنصراً أساسياً في صناعة الحدث وتميته، فالشخصية الأساسية (الضحاك) شاعر، والشعر الذي يقوله يولد القص لديه، وهو سبب رفع قدره لدى عبد الملك.

وفي "الأغاني" نجد الأصفهاني يجمع بين الروايات حين يتعلق الأمر بقصة واحدة، كما في خبره عن المنصور والربيع والرجل المدني^(٢٢) الذي تمثل بشعر الأحوص، فيذكر سلسلتين من النسب: "أخبرني محمد بن أحمد بن الطلاس أبو الطيب عن أحمد بن الحارث الخراز، عن المدائني، وأخبرني به الحرمي، عن الزبير، قال: حدثي عمي - وقد جمعت روایتيهما -. وحين تختلف الروايتان أو تزيد إحداهما على الأخرى يشير إلى ذلك بقوله: "هكذا ذكر الخراز وليس في رواية الزبير"، أو "وفي رواية الخراز"، "فقال الزبير في خبره"، "وقال الخراز في خبره".

(٢٢) الأغاني، ج ٢١، ص ١٠٦ - ١٠٧.

وفي خبر قصصي لاحق عن الأحوص، يتبع الطريقة نفسها، فهو يسرد الخبر تاركاً للرواة أن يتدخلوا دون أن يخل ذلك في سيرورة الحدث، وهو ما يدل على حس الأصفهاني العالي بإيقاع السرد، ونذكر الخبر هنا كاملاً^(٢٢):

"أَخْبَرَنِي أَحْمَدُ بْنُ عَبْدِ الْعَزِيزِ الْجَوَهْرِيِّ عَنْ أَبْنِ شَبَّةَ، قَالَ: بَلَغَنِي أَنَّ يَزِيدَ بْنَ عَبْدِ الْمَالِكِ كَتَبَ إِلَى عَامِلِهِ أَنْ يَجْهَزْ لِهِ الْأَحْوَصَ الشَّاعِرَ وَمَعْبُدَ الْمَغْنِيِّ".

فأخبرنا محمد بن خلف وكيع، قال: حدثنا عبد الله بن شبيب، قال: حدثي إسماعيل بن أبي أويس، قال: حدثي أبي، قال: حدثنا سلمة بن صفوان الزرقى، عن الأحوص الشاعر. وذكر إسماعيل بن سعيد الدمشقى أن الزبير بن بكار حدثه عن ابن أبي أويس، عن أبيه، عن سلمة بن صفوان، عن الأحوص، وأخبرني به الحرمي، عن الزبير، عن عمّه، عن جرير المدينى المغني، وأبو مسكين، قالوا جميعاً:

كتب يزيد بن عبد الملك في خلافته إلى أمير المدينة - وهو عبد الواحد بن عبد الله النصري - أن يحمل إليه الأحوص الشاعر ومعبد المغني مولى ابن قطن. قال: فجهزنا وحملنا إليه، فلما نزلنا عمان أبصرنا غدراً وقصوراً، فقعدنا على الغدراً وتحدىنا وذكرنا المدينة، فخرجت جارية من بعض تلك القصور ومعها جرة تريد أن تستقي فيها ماء، قال الأحوص: فتفقدت بمدحى في عمر بن عبد العزيز:

يا بيت عاتكة الذي أتعزل

فتغنت بأحسن صوت ما سمعته قط، ثم طرّبت، فألقت الجرة فكسرتها، فقال معبد: غنائي والله، وقلت: شعرى والله. فوثبنا إليها وقلنا لها: لمن أنت يا جارية؟ قالت: لآل سعيد بن العاص - وفي خبر جرير المغني: لآل الوليد بن عقبة - ثم اشتراكي رجل من آل الوحد بخمسين ألف درهم، وشغف بي، فغلبته بنت عم له طرأت عليه، فتزوجها على أمري، فعاقبت منزلتها منزلتي،

(٢٢) الأغاني، ج ٢١، ص ١٠٨ - ١١١.

ثم علا مكانها مكاني، فلم تزدها الأيام إلا ارتفاعاً، ولم تزدني إلا اتضاعاً، فلم ترض منه إلا بأن أخدمها، فوكلتني باستقاء الماء، فأنا على ما تريان، أخرج أستقي الماء، فإذا رأيت هذه القصور والغران ذكرت المدينة، فطربت إليها، فكسرت جرتني، فيعذلني أهلي ويلومونني. قال: فقلت لها: أنا الأحوص، والشعر لي، وهذا معبد، والغناء له، ونحن ماضيان إلى أمير المؤمنين، وسنذكرك له أحسن ذكر. وقال جرير في خبره ووافقه وكيع، ورواية عمر بن شبة: قالوا: فأشتأت الجارية تقول:

إن تروني الغداة أسعى بجرٌ
أستقي الماء نحو هذا الغدير
فقد كنت في رخاء من العيش وفي كل نعمة وسرورٍ
(إلى آخر الأبيات)

فقال الأحوص من وقته:

(صوت)

إن زين الغير من كسر الجر وغني غناء فحل مجيد
قلت: من أنت يا ظعين فقلت: كنت فيما مضى لآل الوليد
وفي رواية الدمشقي:
قلت: من أين يا خلوب؟ فقلت:
كنت فيما مضى لآل سعيد
ثم أصبحت بعد حي قريش
في بني خالد لآل الوريد
فقائي لم عبد ونشيدي
فتباكيت ثم قلت: أنا الأحوص والشيخ معبد فأعيدي
فأعادت لنا بصوت شجي يترك الشيخ في الصبا كالوليد

وفي رواية أبي زيد:
فأعادت فأحسنت ثم ولت
تهادى فقلت قول عميد

أنت في ذمة الهمام يزيد
وعلى ذاك من عظام العهود
معبدِي يرد حبل الوريد
كل خير بنا هناك وزيدي
يعجز المال عن شراك ولكن
ولك اليـوم ذمتـي بوفـاء
أن سيجري لك الحديث بصـوت
يفعل الله ما يشاء فـظـنـي
قالـتـ القـيـمةـ الـكـعـابـ: إـلـىـ اللهـ أـمـوـرـيـ وـأـرـجـيـ تـسـدـيـ

غنـاهـ مـعـبـدـ ثـانـيـ تـقـيلـ بـالـبـنـصـرـ مـنـ روـاـيـةـ حـبـشـ وـالـهـشـامـيـ وـغـيـرـهـماـ،ـ
وـهـيـ طـرـيـقـةـ هـذـاـ الصـوـتـ،ـ وـأـهـلـ الـعـلـمـ بـالـغـنـاءـ لـاـ يـصـحـحـونـهـ لـمـعـبـدـ.
قالـالأـحـوـصـ:ـ وـضـعـ فـيـهـ مـعـبـدـ لـهـنـاـ فـأـجـادـهـ،ـ فـلـمـ قـدـمـنـاـ عـلـىـ يـزـيدـ قـالـ:
يـاـ مـعـبـدـ،ـ أـسـمـعـنـيـ أـحـدـثـ غـنـاءـ غـنـيـتـ وـأـطـرـاهـ.ـ فـغـنـاهـ مـعـبـدـ:

إـنـ زـينـ الـغـيـرـ مـنـ كـسـرـ الـجـرـ وـغـنـىـ غـنـاءـ فـحـلـ مـجـيدـ

فـقـالـ يـزـيدـ:ـ إـنـ لـهـاـ قـصـةـ فـأـخـبـرـانـيـ بـهـاـ،ـ فـأـخـبـرـاهـ،ـ فـكـتـبـ لـعـامـلـهـ بـتـلـكـ
الـنـاحـيـةـ:ـ إـنـ لـآلـ فـلـانـ جـارـيـةـ،ـ مـنـ حـالـهـاـ نـيـتـ وـنـيـتـ،ـ فـاشـتـرـهـاـ بـمـاـ بـلـغـتـ،ـ
فـاـشـتـرـاهـاـ بـمـئـةـ أـلـفـ دـرـهـمـ،ـ وـبـعـثـ بـهـاـ هـدـيـةـ،ـ وـبـعـثـ مـعـهـاـ بـأـلـطـافـ كـثـيـرـةـ،ـ فـلـمـ
قـدـمـتـ عـلـىـ يـزـيدـ رـأـيـ فـضـلـاـ بـارـعاـ فـأـعـجـبـ بـهـاـ،ـ وـأـجـازـهـاـ وـأـخـدـمـهـاـ وـأـقـطـعـهـاـ
وـأـفـرـدـ لـهـاـ قـصـرـاـ.ـ قـالـ:ـ فـوـالـلـهـ مـاـبـرـحـنـاـ حـتـىـ جـاءـتـنـاـ مـنـهـاـ جـوـائزـ وـكـسـاـ وـطـرـفـ".ـ
وـبـعـدـ مـبـاـشـرـةـ يـكـمـلـ الـأـصـفـهـانـيـ:ـ "يـزـيدـ بـنـ عـمـرـ بـنـ هـبـيرـةـ يـتـمـثـلـ بـشـعـرـهـ
عـنـ النـكـسـةـ:

وـقـالـ الزـبـيرـ فـيـ خـبـرـهـ عـنـ عـمـهـ،ـ قـالـ:ـ أـظـنـ الـقـصـةـ كـلـهـاـ مـصـنـوـعـةـ،ـ وـلـيـسـ
يـشـبـهـ شـعـرـ الـأـحـوـصـ،ـ وـلـاـ هوـ مـنـ طـرـازـهـ،ـ وـكـذـلـكـ ذـكـرـ عـمـرـ بـنـ شـبـةـ فـيـ
خـبـرـهـ.ـ ثـمـ يـذـكـرـ خـبـرـ اـبـنـ هـبـيرـةـ،ـ وـهـوـ مـاـ يـدـلـ عـلـىـ خـطـأـ مـنـ النـسـاخـ،ـ إـذـ يـجـبـ
أـنـ يـكـونـ عـنـوانـ الـخـبـرـ الثـانـيـ بـعـدـ هـذـاـ التـعـلـيقـ،ـ وـلـمـ يـنـبـهـ عـلـيـهـ الـمـحـقـقـونـ.
وـالـخـبـرـ مـوـجـودـ بـرـوـاـيـاتـ مـخـتـلـفـةـ اـخـتـلـافـاـ يـسـيرـاـ فـيـ عـدـةـ كـتـبـ مـنـقـارـبـةـ فـيـ
الـزـمـنـ،ـ مـثـلـ "أـنـسـابـ الـأـشـرـافـ"ـ لـلـبـلـاذـرـيـ (تـ ٢٧٩ـهــ(٢٤)،ـ وـمـصـدـرـهـ الـمـدائـنـيـ

(٢٤) أـنـسـابـ الـأـشـرـافـ،ـ جـ ٧ـ،ـ صـ ٤٠٣ـ.

(ت ٢٢٥هـ)، و"الجليس الصالح" للمعافى بن زكريا (ت ٣٩٠هـ) وقد رواه مرتين إحداهما عن ابن الأباري (ت ٣٢٨هـ) والأخرى بزيادة من حفظه^(٢٥)، أما روایة الأصفهانی فإنها الأدق إسناداً وإن كانت روایة المعافى أجمل وأوفى من الناحية الفنية.

يجيء الأصفهانی بخبره مشفوعاً بخمسة أسانيد، ولكن محورها ذلك السند المتصل بصاحب الخبر، الأحوص، ولاسيما وهو معزز بسند آخر، فيجتمع سندان في "إسماعيل بن أبي أوبيس عن أبيه عن سلمة بن صفوان الزرقى عن الأحوص (ت ٤٠٥هـ)"، أما باقي الأسانيد فهي مقطوعة. وبهمنا هنا أن الأصفهانی وإن جمع بين الروایات المختلفة فإنه كان يشير إلى الاختلاف بينها ولاسيما في الشعر، وهي اختلافات تظهر بصورة ممتعة تحولات الخبر الشفوي عبر الزمان والمكان، فإذا كان الخبر صحيحاً، على الأغلب، فإن التعبير عنه أو روایته من صنع الرواة، وهذا ما دفع بالزبير وعمر بن شبة إلى التشكيك في صحة الخبر لضعف الشعر وعدم مشابهته لشعر الأحوص.

ويستخدم الأصفهانی مصطلحات علم الحديث "أخبرني" و"حدثني" فالأولى تعني القراءة على المتنقدم أو الشيخ أو العالم، والثانية تعني السماع من الشيخ مباشرة وهي الأقوى عند المحدثين^(٢٦)، وليس هذا غريباً ففي النصف الثاني من القرن الثالث أنجزت الطبقة الثالثة من علماء الحديث قواعد هذا العلم ووضعت الكتب الصاحح فيه. ولذلك يمكن أن نعد هذه المصطلحات مفاتيح سردية خارجية، لأنها تدل على وسيلة الروایة فقط، باستثناء المفتاح السردي "بلغني" الوارد على لسان ابن شبة، فهو مفتاح سردي داخلي يرتبط بالحكاية إجازاً شعبياً ووسيلة تتبع للراوي التدخل أكثر في صياغة الخبر. وإذا علمنا أن الرواية في السلسلة الأساسية المتصلة بالأحوص هم رواة حديث أيضاً، أي محدثون، مثل إسماعيل بن عبد الله (أبي أوبيس) وأبيه وسلمة بن

(٢٥) الجليس الصالح، ج ٤، ص ٦٤، ٦٨.

(٢٦) حمزة (محمد)، الحديث النبوى ومكانته في الفكر الإسلامى الحديث، نقاً عن ابن الصلاح وفؤاد سيرزكين، هامش ص ٦٢. كذلك: القاضى (محمد)، الخبر في الأدب العربى، ص ٢٣١ - ٢٣٦ (نقاً عن ابن الصلاح).

صفوان وهو من التفاسير عند أهل الحديث ما عدا إسماعيل وأباه ففيهما نظر^(٢٧)، أدركنا قوة الارتباط بين علم الحديث والخبر، واهتمام الأصفهاني بالسند اهتماماً خاصاً، حتى إنه يمارس "الجرح والتعديل" كالمحدثين تماماً على لسان عم الزبير ولسان ابن شبة، فنقول إن الخبر في القرن الرابع كان أكثر وقوعاً تحت سيطرة علم الحديث منه في القرنين الأول والثاني.

وهذا الخبر، كما في خبر الزبير بن بكار السابق، يحتوي على قصة داخلية ذات شأن في بنية الخبر كله، فقصة الجارية مرتبطة بخاتمة الخبر ارتباطاً وثيقاً، وفيها يتم الوعد بتغيير حال الجارية، وفي الخاتمة يتم إنجاز هذا الوعد. الخبر يتمحور حول الشعر والغناء، فهما عنصران أساسيان فيه تقوم عليه أحدهما، فبه بدأت القصة وانتهت، وإن كان شعر الجارية وشعر الأحوص حشوًّا واستطراداً شارحاً للقصة، فإن له أثراً فاعلاً في الخاتمة، فقد كان شعر الأحوص وغناء معبد له سبباً في معرفة الخليفة بالقصة وإنجاز الوعد. كذلك نجد خروجاً من النص عبر تدخل الأصفهاني في توثيق (الصوت) بقوله: "غناء معبد ثانى ثقيل بالبنصر من روایة حبس والهشامي وغيرهما، وهي طريقة هذا الصوت، وأهل العلم بالغناء لا يصححونه لمعبد"، بسبب غياب وسيلة الهاشم في التأليف القديم.

ويأخذ هذا الخبر الترسيمة التالية:

س. ر — خ! (خ+ق+*+خ) ← المتنقي

حيث (*) تمثل الخروج من النص.

ويقوم على المكونات التي رأيناها قبل، أي على سلسلة الرواية والمفتاح السردي والحدث والشخصيات والحوارات والشعر والخروج من النص.

هكذا نجد الخبر السردي الأدبي يتذبذب شكلاً نمطياً أساسه الرواية الشفوية، من خلال سلسلة رواية (السند) ومفتاح سردي يتسرّب إلى داخل البنية القصصية أو يظل خارجاً عنها، بتأثير علم الحديث، والحدث الذي يكون في

(٢٧) عن إسماعيل وأبيه: ابن سعد، الطبقات الكبرى، ج ٧، ص ٦٦.

كثير من الأحيان مركباً من عدة قصص داخلية يحكيها أبطال القصة، توصف في النقد الحديث بأحداث محللة من الداخل^(٢٨) ضمن حكاية إطارية يرويها الراوي المشارك، ويتمحور الحدث حول سبب ونتيجة، كالوعد وإنجازه (كما في مثالينا السابقين)، ويحتوي الخبر على أشخاص أساسيين وثانويين غالباً ما يتغير حالهم في القصة، ويسهم الحوار في رسم ملامح الشخصيات وبناء الحدث، ويتوسط الخبر أو تشد أركانه بالشعر الذي يكون في أكثر الأحيان عنصراً مهماً في بنية الخبر وتطور الحدث، وبسبب غياب مفهوم الهامش الذي لا يتناسب مع الطريقة الشفوية يلجأ السارد إلى الخروج من النص للشرح أو التعليق.

الخبر التاريخي:

كان التاريخ من أهم مصادر الأخبار عند العرب القدماء، فهو سجل قصصي لأحداثهم وبطولاتهم ومواقيفهم، وقد بدأ بتسجيل الواقع التاريخية منذ العصر الأموي، على يد عدد من المؤرخين الأخباريين من مثل عروة بن الزبير (ت ٩٤هـ) الذي كان أول من صنف في المغازي وجاء بعده موسى ابن عقبة (ت ١٤١هـ) وعبد الله بن وهب (ت ١٩٧هـ)، وبلغ ذرورته عند الواقدي (ت ٢٠٧هـ) والمدائني (ت ٢٢٥هـ). وجل أن الهدف من وراء ذلك كان التأريخ لانتشار الإسلام والمعارك التي خاضها المسلمون في سبيله، وهو بصورة من الصور نوع من وعي الأمة لذاتها، ودلالة حضارية على ما بلغته من رقي في مدارج المدنية.

ويأخذ التاريخ عند العرب القدماء طابع القص، ويحتفي بالأحداث والشخصيات دون الغوص كثيراً وراء الأسباب والعوامل المؤثرة فيها، وهذا الأمر إن كان نقية لا بد منها في ذلك الزمن، فإنه في الوقت نفسه كان مظهراً من مظاهر التقائية والصدق في كثير من الأحيان، وعملاً مهماً في

. (٢٨) جينيت، خطاب الحكاية، ص ١٩٨.

أنسنة التاريخ وشخصانيته، دون أن ننفي اختراق السياسة والإيديولوجيا للتألif التارخي عبر هذه الثغرة.

ومن ناحية أخرى كان للتألif التارخي أثر مهم في تطوير اللغة للتعبير عن مختلف المواقف والأغراض والأحداث، فلعل هذا النوع من التأليف، إضافة إلى تدوين السيرة النبوية، أتاح الفرصة لممارسة اللغة في موضوعات طويلة وإنسانية متنوعة لم تتوفر لها من قبل، وفي هذا النوع نرى السرد وتطور وتطوّع.

ويعد البلذري، أحمد بن يحيى بن جابر (ت ٢٧٩هـ) أهم مؤرخ في القرن الثالث الهجري، استمد مادته الغزيرة من سبقه من المؤرخين والأخباريين ولاسيما المدائني، وصنف كتاباً كثيرة بقى منها كتابان: فتوح البلدان، وأنساب الأشراف. ويقوم منهجه في رواية أخباره على المفتاح السردي/الحديثي (أخبرني) التي تعني، كما تقدم، القراءة على المتقدم. وهو يصرح بأنه كان (يؤلف) الخبر، بمعنى أنه يمزج الأخبار المترابطة وينسجها بلغته، فيقول في مقدمة "فتوح البلدان"^(٢٩): "أخبرني جماعة من أهل العلم بالحديث والسيرة وفتوح البلدان، سقت حديثهم واختصرته ورددت من بعضه على بعض قالوا...", وحين يكون الخبر مفرداً أو يتناول موضوعاً خاصاً فإنه يشير إلى مصدره بالاسم، كالدائني أو الواقدي وهكذا.

وفي "أنساب الأشراف" يتخد المنهج نفسه، فيفتح كتابه بقوله^(٣٠): "أخبرني جماعة من أهل العلم بالكتب قالوا...". فالبلذري لا يكتفي بالسماع وإن كان لا يستغني عنه مستعملاً المفتاح السردي/الحديثي "حدثي" في أحياناً كثيرة، وبسلاسل سند مقطوعة، غالباً ما تكون منقوله من مصادره الكتائية، وهو ما يدل على أن الخبر في القرن الثالث بدأ يخرج من حالته الشفوية إلى مرحلة الاستقرار النصي، وهذا ما يفسر تشابه نصوص الأخبار في الكتب التراثية، حتى إننا نجد بعض الأخبار هي بحرفيتها على مدى قرون.

(٢٩) فتوح البلدان، ص ٨.

(٣٠) أنساب الأشراف، ج ١، ص ٣.

ويستعمل البلذري بين الحين والحين كلمتي "قالوا" و"قال"، وهو ما يمهد لترسخ هذه الطريقة في القصص الشعبي بالعبارة المشهورة "قال الراوي". أما في المتن فلا يختلف الخبر في منهجه وفي بنيته عن أخبار غيره، إذ نجد عنده أخباراً تاريخية بحثة، وأخباراً تاريخية سردية فيها روح قصصي، وهو في ذلك يمشي على سنته من سبقه في السرد والوصف والحوال والخروج من النص واستخدام الشعر (الشـد) للخبر.

وفي "فتح البلدان" تتمحور الأخبار حول المكان، إذ يورد الأخبار التي تحكي قصة المكان وفتحه وأهم الأحداث التي جرت فيه. أما في "أنساب الأشراف" فتتمحور الأخبار حول الشخص صاحب الترجمة أو القبيلة صاحبة الترجمة، والكتاب على الرغم من أنه كتاب في الأنساب إلا أنه يمور بالقصص الأخباري، ونسوق على ذلك مثلاً طيفاً يلخص أسلوب البلذري السريدي^(٣١):

"منبني ضمضم بن عمرو بن يربوع: سعد الرايبة، وهو سعد بن شداد، وكان يتقى لسانه، وكان النساء يستخفونه، وكان قبل ذلك معلماً يعلم النحو، وأخذه عن أبي الأسود الدليلي وفيه يقول الفرزدق:

إني لأبغض سعداً أن أجاوره ولن أحببني عمرو بن يربوع
 والجار فيهم ذليل غير من نوع

وقال أبو اليقطان: إنما قيل الرايبة لأنه كان معلماً برأبية بنى تميم في الصلاحية، وكان عبيد الله بن زياد طلب غلاماً مولوداً ليشتريه، فقال سعد الرايبة: قد أصبته لك هو عندي فانطلق إلى ابن له يقال له يعلى، فقال له: يا بنى إنى أنطلق بك فأبيعك من الأمير، فإذا أخذت ثمنك، وعلمت أنى قد وصلت إلى البيت فاباك عليهم وقل أنا ابنه، فباعه بألف درهم، فلما قبض الدراهم ورجع إلى أهله

(٣١) أنساب الأشراف، ج ١٠، ص ٣٣٨ . والجزء الثالث من الخبر يروى عن هبنقة يزيد ابن ثروان القيسى الذي يضرب المثل في حمه، وكان يعيش في زمان عبيد الله بن زياد والى الكوفة، انظر مثلاً: البيان والتبيين، ج ٢، ص ٢٤٢ . الجاحظ، المحاسن والأضداد، (ط أبو ملحم)، ص ١٢٨ - ١٢٩ .

بكى الغلام وقال: أنا ابن سعد. فدعا سعداً فقال له: ويحك إن هذا الغلام يزعم أنه ابنك؟ قال: صدق. قال: فتبيغنا ابنك؟ قال: فكيف أخذ منكم الدرارم إلا بأشباء هذا، فضحك ورد عليه ابنه وترك له الدرارم.

وهرب سعد من الطاعون الجارف بالبصرة إلى بلادبني يربوع فمات بهاوله بالبصرة عقب. وكان يوماً عند زياد، ويقال عند عبيد الله بن زياد، فاختصم قوم من الطفاوة، وقوم منبني راسب في رجل فقال هؤلاء: هو مولانا، وقال هؤلاء: هو مولانا، فقال سعد: الحكم في هذا بين، القوه في الماء فإن طاف فهو للطفاوة وإن رسب فهو لبني راسب، فضحك زياد واستطرف ذلك.

نرى هذا الخبر السردي يتتألف من ثلاثة أجزاء، جزء تعريفي عن نسب سعد الراية وصفته، عرفنا فيه أنه كان معلماً، وهي صفة سلبية للأسف في التراث العربي، إذ كان معلمو الصبيان رمزاً للحمق وضرب بهم المثل في ذلك^(٣٢)، وقد أكد هذه الصفة مرة ثانية على لسان أبي البقطان، الذي نرجم أن يكون الرواية الخاص لهذا الخبر، وبعد ذلك يأتي بنادرتين (قصتين) مهد لهما الجزء التعريفي بقول السارد "وكان الأمراء يستخونه"، لتكوننا مثالين لهذه الصفة، وهناك سرد آخر متتم للسرد التعريفي قبل القصة الداخلية الثانية، ولا يمكن أن نعده هنا خروجاً من النص لأن الكتاب في الأنساب والترجم فجاء هذا السرد ليكمل ترجمة الشخصية، أما شعر الفرزدق فجاء أيضاً لإكمال الجانب الوصفي في السرد الأول، ولاسيما وسعد الراية كان نحوياً وللفرزدق موقف سلبي معروف من النحاة، وعلى الرغم من قصر القصتين إلا أنهما حفلا بحوار حيوى وعبر عن الشخصيات بدقة، وحدث رشيق ساقه الراوي بأفعال مناسبة.

(٣٢) يقول الجاحظ في "باب في ذكر المعلمين: ومن أمثال العامة: أحمق من معلم كتاب، وقد ذكرهم صقلاب" فقال:

وكيف يرجي العقل والرأي عند من يروح على أنشى ويغدو على طفل

وفي قول بعض الحكماء: لا تستشيروا معلماً ولا راعي غنم ولا كثير القعود مع النساء، وقالوا: لا تدع أم صبيك تضررها؛ فإنه أعقل منها وإن كانت أسنّ منه.
البيان والتبيين ج ١، ص ٢٤٨ - ٢٥٢. وانظر مناقشة الجاحظ لهذا الرأي.

ويأخذ هذا الخبر الترسيمية التالية:

المؤلف (السارد) + أبو اليقظان (الراوي) — خ+ق١+خ+ق٢ ← المتنقي

ونأتي بعد ذلك إلى كتاب من أهم الكتب السردية التاريخية، ونعني به "الأخبار الطوال" لأبي حنيفة الدينوري أحمد بن داود بن وتنـد (ت ٢٨٢ هـ)، الذي هو أشبه برواية تاريخية منه بكتاب تاريخ، شكلاً ومضموناً، فما السبب في هذا الانحراف المنهجي عن مسار طريقة الخبر؟

لعل الإجابة عن هذا السؤال تكمن في شخصية الدينوري نفسه^(٣٣)، عالمة زمانه وفصيح عصره، حتى ليفاضل بينه وبين الجاحظ، فقد كان نحوياً لغويًا مهندساً منجماً حاسباً راوية ثقة، جمع بين حكمة الفلسفه وبيان العرب، كما يقول أبو حيان التوحيدي، صنف كتاباً في اللغة وال نحو والأدب والفقه والفالك والجبر والحساب والمنطق والتاريخ والجغرافيا والنبات وغير ذلك، وأشهر كتابه "كتاب النبات"، حتى قيل فيه "صاحب كتاب النبات" لشهرته، وكان مرجعاً أساساً للقدماء في هذا العلم يكتثرون من الاستشهاد به والاحتکام إليه.

إن الناظر إلى حقول الدينوري المعرفية ليعجب حقاً من غناها وتتوها، ويرى شخصية موسوعية علمية شديدة الثقة بالنفس، وعلى الرغم من قلة المعلومات حول هذا العالمة إلا أننا نلتمس من خبره مع المبرد جانباً مهماً من شخصيته، فهو جريء واثق من علمه لا تخده المظاهر ولا الأسماء اللامعة، فقد وفد المبرد عالم العراق على عيسى بن ماهان في الدينور، وسئل عن معنى (المجنة) التي نهى النبي عن أكل لحمها، فأجاب بأنها الشاة القليلة اللبن مثل اللجبة، واستشهد بشرطين من الرجز ليدعم رأيه، ولكن حين دخل الدينوري، وسئل عن معناها قال إنها الشاة التي جثمت على ركبها وذبحت من خلف قفاتها، وحين ذكر له جواب المبرد قال بسخرية العالم: "أيمان البيعة تلزم أبا حنيفة، إن كان هذا التفسير سمعه هذا

(٣٣) ترجمته في: الفهرست، ص ٣٩ . معجم الأدباء ج ٣ ، ص ٢٦ - ٣٢ . هدية العارفين، ج ٥، ص ٥٢ . من كتاب الأخبار الطوال، اختيار يحيى عبارة، ص ٥ ... الخ.

الشيخ أو قرأه، وإن كان البيتان إلا ل ساعتهما هذه". واعترف المبرد بأنه اخترع المعنى وألف الشعر، أفتة من أن لا يعرف أول ما يسأل عنه وقد شاع ذكره^(٣٤).

وبعد، فهل عالم في هذه الدرجة من مراقي العلم يحتاج إلى توصل سلسلة سند يوهم بها قارئه بصحة ما ينقل من أخبار؟ وهل عالم بهذه الجرأة لا تخيفه شهرة المبرد عالم العراق، يمكن أن يهمه تشكيك قارئ أو سامع؟ ولذلك نراه في كتابه/روايته التاريخية "الأخبار الطوال" يسرد وقائع التاريخ حدثاً بعد حدث بلغته ومن غير أن يرهق قارئه ويقطع عليه متعته في متابعة خط الأحداث بسلاسل سند لا جدوى منها أمام الهدف العلمي والفنى للعمل. ومن الطبيعي أن يستغنى الكاتب عن السند بعد أن دونت الأخبار واستقرت في بطون الكتب، ولا سيما إذا كان الكتاب قد أخذوا يتبعون طريقة الجمع والدمج والتأليف بين الروايات المختلفة والمتعلقة بالحدث الواحد، وهو ما يفقد السند جدواه وضرورته، إلا في المواقع التي تحتاج إلى توثيق، ولا سيما إذا عرفنا أن الكثير من الأسانيد كانت مقطوعة. وقد أراد الدينوري، على ما يبدو، أن يحول التاريخ إلى قصة شعب طويلة أشبه بالملحمة النثرية بغض النظر عن صحة الأحداث أو دقتها، ليكون العمل فنياً قبل كل شيء، فيه روح الأمة وحركة حياتها، فكان كتاب "الأخبار الطوال" منفرداً بهذه الطريقة التي ساعدت فيها، فيما نظن، عقله العلمي الموسوعي الذي ينظر إلى الكليات قبل الجزئيات، وتقافته الفارسية والإغريقية والهندية التي لا تهتم بالأسانيد الشفوية، تلك الظاهرة العربية التي أوجدها دافع ديني في رواية الأحاديث النبوية، فهو يكتب في التاريخ بالطريقة نفسها التي يكتب فيها في الفلسفة والنبات والحساب وغيرها، مصادره كتابية لا يحتاج فيها إلى مصادر شفوية، ومادامت الكتب موجودة فإن أثره يمكن في إعادة إنتاج العلم وفق تصوره وموقفه ولغته الخاصة.

(٣٤) معجم الأدباء، ج ٣، ٣٠ - ٣١.

يصرح أبو حنيفة بأنه استقى مادته من الكتب بقوله في مبدأ الكتاب^(٣٥): "وَجَدَتْ فِيمَا كَتَبَ أَهْلُ الْعِلْمِ بِالْأَخْبَارِ الْأُولَى...، ثُمَّ يَقْصُ عَلَيْنَا حَكَايَةُ التَّارِيخِ مِنْ آدَمَ إِلَى وَلَايَةِ الْمُعْتَصِمِ لِعَهْدِ أَخِيهِ الْمَأْمُونِ، بِلِغَةِ رَشِيقَةِ جَزْلَةِ بَلِيْغَةِ مَوْجَزَةِ تَنْسَابِ أَخْبَارِهِ اُنْسِيَابًا بِاُنْسِيَابِ الزَّمْنِ وَالْعَهْدِ. وَهُوَ يَتَنَصَّلُ مِنْ ذِكْرِ الرَّوَاةِ إِلَّا فِي مَوَاضِعِ مَحْدُودَةٍ يَتَطَلَّبُهَا السِّيَاقُ، كَأَنْ يَكُونَ هَذَا خَصْوَصِيَّةٌ مَا فِي جَانِبِ مِنْ جَوَابِ الْخَبَرِ، وَيَسْتَعْمِلُ عَالِبًا عَبَارَةً "قَالُوا" مَفْتَاحًا سَرِيدَيَا، وَهِيَ عَبَارَةٌ تَفِي بِغَرضِ الْأَمَانَةِ الْعَلْمِيَّةِ، وَتَرْفَعُ عَنِ الدِّينُورِيِّ مَسْؤُلِيَّةِ صَدْقَ الْحَدِيثِ أَوْ عَدْمِهِ، غَيْرُ أَنَّ اللِّغَةَ السَّرِيدَيَّةَ تَبْقَى بِالْتَّأْكِيدِ لِغَتَهُ هُوَ، وَيَعْنُونَ فَقَرَاتِ الْكِتَابِ بِأَسْمَاءِ الشَّخْصِيَّاتِ الَّتِي يَتَنَوَّلُهَا، فَالْكِتَابُ قَصَّةُ إِنْسَانٍ لَا قَصَّةُ أَرْضٍ، وَهِيَ نَزْعَةُ عَنِ الْقَدَمَاءِ يَسْوَغُهَا الْوَضْعُ التَّارِيْخِيُّ وَالاجْتِمَاعِيُّ، فَالْتَّارِيخُ يَبْدُو عَنِ الْقَدَمَاءِ سِيرَةُ رِجَالٍ لَا سِيرَةُ أُوْطَانٍ، أَوْ سِيرَةُ عَظَمَاءِ لَا سِيرَةُ شَعُوبٍ، بَلْ إِنَّهُمْ أَنْسَتوُا الْجَغْرَافِيَا نَفْسَهَا حِينَ جَعَلُوا أَسْمَاءَ الْأَماَكِنِ وَالْأَقْطَارِ وَالْبَلَادَنِ أَسْمَاءَ رِجَالٍ، مِثْلُ مَصْرُ وَخَرَاسَانَ وَالْتُّرْكِ وَالْخَزَرِ وَالصَّقْلَابِ وَالصِّينِ ... وَلَا يَمْكُنُ أَنْ نَسْمِي هَذَا تَارِيْخًا، فَهُوَ أَبْعَدُ مَا يَكُونُ عَنِ التَّارِيخِ، إِذَا هُوَ خَلِيطٌ بَيْنَ الْأَسَاطِيرِ الْمُتَرَاكِمَةِ عَبْرِ الْعَصُورِ فِي الْذَّاكِرَةِ الشَّعْبِيَّةِ وَالدِّينِيَّةِ، أَسَهَّمَتْ شَعُوبُ الْمَنْطَقَةِ الْمُمْتَدَّةِ بَيْنَ الْهَنْدِ وَالْيُونَانِ فِي صَنْعِهَا، فَلَيْسَ غَرِيبًا بَعْدَ ذَلِكَ أَنْ نَجِدَ الإِسْكَنْدَرَ الْمَقْدُونِيَّ، مَثَلًاً، يَصْلِي إِلَى الْيَمَنِ وَمَكَةَ وَالْمَغْرِبِ، وَإِذَا كَانَ هَذَا شَأنُ كِتَابٍ "رَسْمِيٍّ" فِي التَّارِيخِ فَمَا بَالَنَا بِالسِّيرِ الشَّعْبِيَّةِ الَّتِي سَتَسْتَمِدُ مِنْ هَذَا التَّارِيخِ الْأَسْطُورِيِّ مَادَتِهَا وَتَلَبِّسَهَا أَبْطَالُهَا الشَّعْبِيَّينَ مَثَلًا عَنْتَرَةَ وَسَيفَ بْنِ ذِي يَزْنِ وَسَوَاهِمًا؟ غَيْرُ أَنَّ هَذَا الْجَانِبُ نَفْسُهُ هُوَ الَّذِي أَعْطَى هَذِهِ النَّصْوَصَ "التَّارِيْخِيَّةَ" صَفَّتْهَا السَّرِيدَيَّةُ وَجَعَلَهَا مَهَادِلَ لِفَنِّ قَصْصِيِّ جَمِيلٍ. وَنَسْوَقَ مَثَلًا عَلَى أَسْلُوبِ الْدِينُورِيِّ وَمَنْهَجَهُ فِي جَزءٍ مِنْ خَبْرِهِ عَنْ قَتْلِ أَبِي مُسْلِمِ الْخَرَاسَانِيِّ، فَبَعْدَ أَنْ يَمْهُدَ لِلقصَّةِ بِالْحَدِيثِ عَنْ تَنَامِي شَعُورِ أَبِي جَعْفَرِ الْمُنْصُورِ بِخَطْرِ الْخَرَاسَانِيِّ، ذَاكِرًا بَعْضَ الْوَقَائِعِ الَّتِي تَدَلُّ عَلَى ذَلِكَ دُونَ تَفْصِيلٍ، يَقْصُ مَقْتَلَهُ الْمَأْسُوَيِّ قَائِلًا^(٣٦):

"وَقَدْ كَانَ أَبُو مُسْلِمَ يَقُولُ: إِنَّ الْمَنْجَمِينَ أَخْبَرُونِي أَنِّي لَا أُقْتَلُ إِلَّا بِالرُّومِ.

(٣٥) الأَخْبَارُ الطَّوَالُ، ص ١. أَيْضًا: مِنْ كِتَابِ الْأَخْبَارِ الطَّوَالِ، ص ٣٧.

(٣٦) نَفْسُهُ، ص ٣٨٠ - ٣٨٣. مِنْ كِتَابِ الْأَخْبَارِ الطَّوَالِ، ص ٣٠٩ - ٣١٤.

حتى وافى أبا جعفر بالروميه، فدخل عليه، فقام إليه أبو جعفر، عانقه، وأظهر السرور بانصرافه. وقال له: كدت تمضي من قبل أن أراك، وأفضسي إليك بما أريد، فقم، فضع عنك ثيابك، وانزل حتى يذهب كلل السير عنك. فخرج أبو مسلم إلى قصر أعد له، ونزل أصحابه حوله.

فمكث ثلاثة أيام، يغدو كل يوم إلى أبي جعفر، فيدخل على دابته، حتى ينتهي إلى باب المجلس الذي فيه الإمام، فيدخل وينزل إليه، فيجلس عنده ملياً، فيتظران في الأمور. فلما كان في اليوم الرابع وطن له أبو جعفر عثمان بن نهيك، وكان على حرسه، وشبت بن روح، وكان على شرطته، وأبا فلان بن عبد الله، وكان على الخيل، وأمرهم أن يكمنوا في بيت إلى جنب المجلس الذي كان فيه. وقال لهم: إذا أنا صفت يدي ثلاثة فاخرجوا إلى أبي مسلم، فبضعوه. وأمر الحاجب إذا دخل أبو مسلم أن يأخذ عنه سيفه. وأقبل أبو مسلم، فدخل، وأخذ الحاجب سيفه، فدخل مغضباً، وقال: يا أمير المؤمنين، فعل بي ما لم يفعل بي مثله قط، أخذ السيف من عاتقي. قال أبو جعفر: ومن أخذه لعنه الله؟ اجلس، لا عليك. فجلس، وعليه قباء أسود خز، ووضع له متکأً، ولم يكن في البيت غيرهما. فقال أبو جعفر: ما أردت بمضيك نحو خراسان قبل لقائي؟ قال أبو مسلم: لأنك وجهت في إثري إلى الشام أميناً في إحصاء الغنائم، أما وثبت بي فيها؟ فأغاظله أبو جعفر الكلام. فقال: يا أمير المؤمنين، أنسنت حسن بلائي، وفضل قيامي، وإتعابي نفسي ليلي ونهارياً؟ حتى سقت هذا السلطان إليكم. قال أبو جعفر: يا ابن الخليفة، والله لو قامت مقامك أمة سوداء لأغنلت غناك، إنما تأتي لك الأمور في ذلك بما أحب الله، من إظهار دعوتنا أهل البيت، ورد حقنا علينا، ولو كان ذلك بحولك وحيلتك وقوتك ما قطعت فتيلًا، ألسنا يا ابن اللخاء الذي كتبت إلى تخطب عمتي آمنة بنت علي بن عبد الله؟ وتزعم في كتابك أنك ابن سليمان بن عبد الله بن عباس، لقد ارتقى مرتفقى صعباً. فقال أبو مسلم: يا أمير المؤمنين، لا تدخل على نفسك الغم والغيظ بسببي، فإني أصغر قدرًا من أن أبلغ منك هذا. فصدق أبو جعفر ثلاثة، وخرج عليه القوم بالسيوف، فلما رأهم أبو مسلم أيقن بالأمر، فقام إلى أبي جعفر، فتناول رجله ليقبلها، فرفسه أبو جعفر برجله، فوقع ناحية، فأخذته السيوف. فقال أبو مسلم: أما من سلاح يحمي به المرء عن نفسه. فضربوه حتى خمد، وأمر به أبو جعفر، فلف في بساط، ووضع ناحية من البيت.

وقد كان أبو مسلم قبل دخوله إلى أبي جعفر قال لعيسي بن علي: ادخل معى إلى أمير المؤمنين، فإني أريد معاشرته في بعض الأمور. فقال له عيسى: تقدم فإني على أثرك. فأقبل عيسى حتى دخل على أبي جعفر، فقال: يا أمير المؤمنين، أين أبو مسلم؟ قال أبو جعفر: ها هو ذاك ملفوف في ذلك البساط. قال عيسى: أفتنته؟ إنما الله، فكيف تصنع بجنوده؟ وهؤلاء قد جعلوه رباً. فأمر أبو جعفر فهيئة ألف صرة، في كل صرة ثلاثة آلاف درهم. وأحس أصحاب أبي مسلم بالأمر، فصاحوا، وسلوا السيف، فأمر أبو جعفر بتلك الصرر، فقذفت إليهم مع رأس أبي مسلم. وصعد عيسى بن علي إلى أعلى القصر، وقال: يا أهل خراسان، إنما كان أبو مسلم عبداً من عبيد أمير المؤمنين، وجد عليه فقتله، فليرد روعكم، فإن أمير المؤمنين بالغ آمالكم. فترجل القوم وتناولوا تلك الصرر، كل واحد صرة، وترك الرأس مقدوفاً.

رأينا كيف قدم الدينوري قصة أبي مسلم بإيقاع سريع يقوم على الأفعال المتلاحقة، والجمل القصيرة المعبرة، تتمى فيها الحدث بصورة مؤثرة. وهذه القصة على الرغم من واقعيتها التاريخية إلا أنها تتميز بنمطيتها الفولكلورية، فقد تسللت إليها يد الخيال الشعبي في عنصر "النبوءة"، هذه الثيمة السردية المهمة التي تطلق منها الحكايات الخرافية والأسطورية والتي هي رمز سطوة القدر على البشر وتوجيه مصائرهم، وترسيخ إيديولوجيا تنظم العلاقة بين الحاكم والمحكوم محورها أن الخليفة ظل الله على الأرض التي كان الخفاء، ومنهم المنصور، يبثونها في نفوس الرعية، وهذا التدخل "الشعبي" يوحى بأثر هذه الحادث الجلل في نفوس الناس في ذلك الوقت، ولا سيما وهو يتعلق بشخص مهم كأبي مسلم الخراساني وأثره في قيام الدولة العباسية، وسيكون لحادثة أخرى مشابهة الواقع نفسه في نفوس الناس، ونعني بها "نكبة البرامكة" في عهد الرشيد. ولا يهمنا هنا مصدر هذه النبوءة إن كان فارسياً أو عربياً، ولكن يهمنا أثر النبوءة في القص العربي، فقد كانت منطلقاً للحكاية في العقلية الشرقية منذ الأساطير الإغريقية مروراً بأساطير سرجون الآكادي وسميراميس الآشورية في بلاد الرافدين وكورش في بلاد فارس وقصة موسى وفرعون في التراث الديني.

وفي العصر الإسلامي أزيح "العراف" لأسباب دينية وحل محله المنجمون الذين كان لهم أثر عظيم في الحياة الرسمية والشعبية في هذا العصر. وأحياناً قليلة نجد نبوءات منسوبة إلى النبي نفسه، في القصص التاريخي والديني، كما في الحديث النبوي الذي قيل في أحد المعترضين على توزيع الغنائم بعد وقعة حنين: "دعوه، ستكون له شيعة يتعلمون في الدين حتى يخرجوا منه كما يخرج السهم من الرمية..."^(٣٧) وجعلوه دالاً على الخوارج، وكما في الحديث النبوي الذي يعد بفتح بلاد الشام والعراق^(٣٨)، وغير ذلك.

وإذا كانت "النبوءة" استقرت عنصراً أساساً في القصص الشعبي، فإن "المنام" كان نسقاً موازياً لها في القصص، وهو شكل من أشكال النبوءة منذ القديم، كما في منام النبي إبراهيم الذي أمر فيه بذبح ابنه إسماعيل، ورؤيا يوسف لأن أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأهم ساجدين له وغير ذلك من الرؤى الدينية، وفي منام عبد المطلب الذي أمر فيه بحفر بئر زرم^(٣٩). وقد اتخذ المنام شكل النبوءة في العصر الجاهلي، كالمنام الذي يبشر بولادة عمرو بن كلثوم وشاعرية عبيد بن الأبرص^(٤٠). واتخذ المنام صوراً مختلفة في العصور اللاحقة، ولاسيما عند الصوفيين، فقد يكون نبوءة أو نتيجة مستقبلية، أي إنه كان تعبيراً عن الجنة نفسها^(٤١)، والطريف أن نجد التوحيد العقلاً يستخدم وسيلة المنام في جدله الفلسفى، وكذلك فعل الموري في "رسالة الصاھل والشاھج"^(٤٢).

وتميزت قصة قتل أبي مسلم بحوارها المعبر المشحون بالمشاعر والمواقف النفسية، وهو حوار قصصي ناضج لأنه استطاع رسم ملامح الشخصيات النفسية والسلوکية دون تدخل من السارد. وقد خف عن الدينوري

(٣٧) ابن هشام، السيرة النبوية، ج ٤، ص ٤٩٦.

(٣٨) نفسه، ج ٣، ص ٢١٩.

(٣٩) نفسه، ج ١، ص ١٤٢ - ١٤٣. أيضاً البلذري، أنساب الأشراف، ج ١، ص ٨٣.

(٤٠) الأغاني، ج ١١، ص ٥٢ - ٥٣. ج ٢٢، ص ٨٢.

(٤١) مثلاً: الفشيري، الرسالة الفشيرية، ص ٣٦٤ - ٣٧٧.

(٤٢) أبو حيان التوحيدي، المقابلات، ص ١٧٩، ٢١٤. الموري، الصاھل والشاھج، ص ١٨٨ - ١٨٩ (ينقل عن ابن خردانة في كتابه "طبقات المعزين" مناماً لأبي سعيد المكي المعنى الذي تتساڭ).

وطأة تدخل الراوي وتركنا نماشي الحدث دون انقطاع، بعكس الطبرى الذى كان يأتى بعده روايات مشفوعة بأسانيد الرواية النمطية، غير أن هذه القصة عند الطبرى كانت أغنى بالوصف والمواصف وتصوير الحالات النفسية والتوتر والقلق من قصة الدينورى، فلا بأس من المقارنة هنا، يقول الطبرى^(٤٣):

قال أبو أبوب: فلما دنا أبو مسلم من المداشر أمر أمير المؤمنين الناس فتلقوه؛ فلما كان عشية قدم، دخلت على أمير المؤمنين وهو في خباء على مصللى، قلت: هذا الرجل يدخل العشية، فما تزيد أن تصنع؟ قال: أريد أن أقتله حين أنظر إليه، قلت: أنسدك الله؛ إنه يدخل معه الناس؛ وقد علموا ما صنع؛ فإن دخل عليك ولم يخرج لم آمن البلاء؛ ولكن إذا دخل عليك فأذن له أن ينصرف؛ فإذا غدا عليك رأيت رأيك. وما أردت بذلك إلا دفعه بها، وما ذاك إلا من خوفي عليه وعلينا جميعاً من أصحاب أبي مسلم. فدخل عليه من عشيته وسلم، وقام قائماً بين يديه، فقال: انصرف يا عبد الرحمن فأرح نفسك، وادخل الحمام؛ فإن للسفر قشفاً، ثم اغد على، فانصرف أبو مسلم وانصرف الناس. قال: فافترى عليّ أمير المؤمنين حين خرج أبو مسلم؛ وقال: متى أقدر على مثل هذه الحال منه التي رأيتها قائماً على رجليه، ولا أدرى ما يحدث في ليلتي! فانصرفت وأصبحت غادياً عليه؛ فلما رأني قال: يا بن اللخاء؛ لا مرحباً بك! أنت منعتي منه أمس؛ والله ما غمضت الليلة، ثم شتمني حتى خفت أن يأمر بقتلي، ثم قال: ادع لي عثمان بن نهيك، فدعوته، فقال: يا عثمان، كيف بلاء أمير المؤمنين عندك؟ قال: يا أمير المؤمنين إنما أنا عبدك؛ والله لو أمرتني أتكى على سيفي حتى يخرج من ظهرى لفعلت، قال: كيف أنت إن أمرتني بقتل أبي مسلم؟ فوجم ساعة لا يتكلم، قلت: ما لك لا تتكلم! فقال قوله ضعيفة: أقتله؛ قال: انطلق فجي بأربعة من وجوه الحرس جلد، فمضى؛ فلما كان عند الرواق، ناداه: يا عثمان يا عثمان؛ ارجع؛ فرجع، قال: اجلس؛ وأرسل إلى من شق به من الحرس؛ فأحضر منهم أربعة، فقال لوصيف له انطلق: فادع شبيب بن واج، وادع أبا حنيفة ورجلين آخرين؛

(٤٣) تاريخ الطبرى، ج ٧، ص ٤٧٨ - ٤٩٣.

دخلوا، فقال لهم أمير المؤمنين نحوًا مما قال لعثمان، فقالوا: نقتله، فقال: كونوا خلف الرواق؛ فإذا صفت فاخروا فاقتلوه. وأرسل إلى أبي مسلم رسلاً بعضهم على إثر بعض، فقالوا: قد ركب، وأتاه وصيف، فقال: أتى عيسى بن موسى، فقلت: يا أمير المؤمنين، ألا أخرج فأطوف في العسكر، فأنظر ما يقول الناس؟ هل ظن أحد ظناً، أو تكلم أحد بشيء؟ قال: بلـ، فخرجت، وتلقاني أبو مسلم داخلـاً، فتبسم وسلمت عليه ودخلـ، فرجعت؛ فإذا هو منبطح لم ينتظر به رجوعي. وجاء أبو الجهم، فلما رأه مقتولاً قال: إنـ الله وإنـ إليه راجعون! فأقبلت على أبي الجهم، فقلت له: أمرته بقتله حين خالـ، حتى إذا قتل قلت هذه المقالة! فنبهـتـ به رجلـ غافـلاً، فتكلم بكلـام أصلـحـ ما جاء منهـ، ثم قال: يا أمير المؤمنين؛ ألا أرـدـ الناس؟ قال: بلـ، قال: فمرـ بمـتـاعـ يـحـوـلـ إـلـيـ روـاـقـ آخرـ منـ أـرـوـاـقـ هـذـهـ، فـأـمـرـ بـفـرـشـ فـأـخـرـجـتـ؛ كـأـنـهـ يـرـيدـ أنـ يـهـيـئـ لـهـ روـاـقـ آخرـ. وـخـرـجـ أبوـ الجـهـمـ، فـقـالـ: اـنـصـرـفـواـ، فـإـنـ الـأـمـيـرـ يـرـيدـ أنـ يـقـيـلـ عـنـ دـرـأـ أـمـيـرـ الـمـؤـمـنـيـنـ، وـرـأـواـ الـمـتـاعـ يـنـقـلـ، فـظـنـوـهـ صـادـقاـ، فـانـصـرـفـواـ ثـمـ رـاحـواـ، فـأـمـرـ لـهـ أـبـوـ جـعـفـرـ بـجـوـائزـهـ، وـأـعـطـيـ أـبـاـ إـسـحـاقـ مـئـةـ أـلـفـ.".

إنـ منـهـجـ الـدـيـنـورـيـ فـيـ الـاـخـتـيـارـ بـيـنـ الـرـوـاـيـاتـ أـفـقـدـهـ الـكـثـيرـ مـنـ الـعـانـصـرـ الـحـيـوـيـةـ فـيـ الـقـصـةـ، فـيـ حـيـنـ اـسـطـاعـ الـطـبـرـيـ الـإـمـسـاكـ بـلـحظـاتـ التـوتـرـ بـقـوـةـ، كـمـاـ فـيـ الـحـوـارـ بـيـنـ أـبـيـ أـيـوبـ وـالـمـنـصـورـ الـذـيـ يـهـيـئـ الـقـارـئـ لـخـطـورـةـ الـمـوقـفـ وـشـدـةـ الـمـأـزـقـ قـبـلـ وـصـوـلـ أـبـيـ مـسـلـمـ، وـنـلـمـسـ تـوتـرـ الـمـوقـفـ فـيـ عـبـارـةـ الـمـنـصـورـ "ـمـتـىـ أـقـدـرـ عـلـىـ مـثـلـ هـذـهـ الـحـالـ مـنـهـ الـتـيـ رـأـيـتـ قـائـمـاـ عـلـىـ رـجـلـيـهـ، وـلـاـ أـدـرـيـ مـاـ يـحـدـثـ فـيـ لـيـلـتـيـ"، وـفـيـ تـعـبـيرـ أـبـيـ أـيـوبـ عـنـ مـشـاعـرـ الـدـاخـلـيـةـ "ـثـمـ شـتـمـنـيـ حـتـىـ خـفـتـ أـنـ يـأـمـرـ بـقـتـلـيـ"، وـفـيـ تـصـوـيـرـ مـوقـفـ عـثـمـانـ بـنـ نـهـيـاـكـ الـذـيـ أـبـدـىـ إـخـلـاصـهـ الـمـطـلـقـ لـلـمـنـصـورـ ثـمـ تـرـدـدـ حـيـنـ طـلـبـ مـنـهـ قـتـلـ أـبـيـ مـسـلـمـ "ـقـالـ: يـاـ أـمـيـرـ الـمـؤـمـنـيـنـ إـنـمـاـ أـنـاـ عـبـدـكـ؛ وـالـلـهـ لـوـ أـمـرـتـيـ أـنـكـيـ عـلـىـ سـيـفـيـ حـتـىـ يـخـرـجـ مـنـ ظـهـرـيـ لـفـعـلـتـ، قـالـ: كـيـفـ أـنـتـ إـنـ أـمـرـتـكـ بـقـتـلـ أـبـيـ مـسـلـمـ؟ فـوـجـمـ سـاعـةـ لـاـ يـتـكـلـمـ، فـقـلـتـ: مـاـ لـكـ لـاـ تـنـتـكـلـ! فـقـالـ قـوـلـةـ ضـعـيفـةـ: أـقـتـلـهـ، وـحـيـنـ يـخـرـجـ لـإـضـارـ أـرـبـعـةـ مـنـ الـحـرـسـ يـنـادـيـهـ الـمـنـصـورـ: "ـيـاـ عـثـمـانـ، يـاـ عـثـمـانـ؛ اـرـجـعـ"، وـهـوـ مـاـ يـعـكـسـ تـوتـرـ الـمـنـصـورـ وـشـكـهـ فـيـ عـثـمـانـ الـذـيـ أـبـدـىـ تـرـدـدـاـ فـيـ أـنـ يـبـوـحـ لـأـحـدـ بـنـيـةـ الـخـلـيفـةـ فـتـخـفـقـ الـخـطـةـ. إـذـاـ فـقـدـ اـسـطـاعـ الـطـبـرـيـ أـنـ يـضـعـ قـارـئـهـ فـيـ جـوـ

التربب والخوف والقلق بالحوار الفاعل المؤثر، أما الدينوري فقد صب اهتمامه على الحوار في لحظة القتل، أي في ذروة القصة.

ويجدر أن نذكر أن طريقة الدينوري في التاريخ ستroc لاخرin لا يهتمون بالسند مثل اليعقوبي (ت بعد ٢٧٢هـ) صاحب التاريخ، فهو يسرد التاريخ حكاية طويلة متصلة، وينتقل من حدث إلى آخر دون ذكر الأسانيد، كما في سرده لقصة مقتل أبي مسلم الخراساني، يقول^(٤٤):

"فما زال رسول أبي جعفر حتى قتلوه عن رأيه وأقبل نحو العراق فلما جاز عقبة حلوان قال لمالك بن الهيثم: ما الرأي؟ قال: الرأي تركته وراء العقبة. فقال: إني والله لا أقتل إلا بأرض الروم. وقدم على أبي جعفر وهو نازل بروميا في المضارب، فقال له: كدت أن تتفذ قبل أن أفضي إليك بما أحتاج إليه. فمكث يختلف إليه أياماً ثم أتاه يوماً وقد هياً له أبو جعفر عثمان بن نهياك وكان على حرسه في عدة وهم: شبيب بن واج وأبو حنيفة. وتقدم إلى عثمان فقال: إذا علا صوتي وصفقت بيدي فاقتلوه العبد. ودخل أبو مسلم فأجلس في الحجرة وقيل له: أمير المؤمنين على شغل. فجلس ملياً ثم أذن له، وقيل له: انزع سيفك! فقال: ولم؟ قيل: وما عليك؟ فلم يزالوا به حتى نزع سيفه، ثم دخل وليس في البيت إلا وسادة فجلس عليها، ثم قال: يا أمير المؤمنين فعل بي ما لم يفعل بأحد، أخذ سيفي عن عاتقي قال: ومن فعل بك هذا قبحه الله؟ فأقبل أبو مسلم يتكلم، فقال له: يا ابن اللخاء، إنك لمستععظم غير العظيم، ألسست الكاتب إلي تبدأ باسمك على اسمى، ألسنت الذي كتبت إلي تخطب عمتي آمنة بنت علي وترعم أنك من ولد سليمان بن عبد الله، ألسنت الفاعل كذا والفاعل كذا؟ وجعل يعد عليه أموراً، فلما رأى أبو مسلم ما قد دخله قال: يا أمير المؤمنين، إن قدرني أصغر من أن يدخلك كل ما أرى. فعلا صوت أبي جعفر وصفق بيديه، فخرج القوم فضربوه بأسيافهم، فصاح: أوه ألا مغيث، ألا ناصر؟ وهم يضربونه حتى قتلوه، فلما قتل قال أبو جعفر:

(٤٤) تاريخ اليعقوبي، ج ٢، ص ٣٦٧ - ٣٦٨.

أشرب بكأس كنت تسقي بها أمرٌ في فيك من العقم

كذبت والله أبا مجرم كنت حسبت الدين لا يقتضي

وكفن في مسح وصير في جانب المضب، وقيل لأصحابه: اجتمعوا فإن أمير المؤمنين قد أمر أن ينشر عليكم الدرهم. ونشرت عليهم بدرة دراهم، فلما أكوا يلتقطونها طرح عليهم رأس أبي مسلم، فلما نظروا إليه أسقط ما في أيديهم وعرتهم ضعضة، وكان ذلك في شعبان سنة ١٣٧^١.

فاليعقوبي يسير على خطاب الدينوري ولكنه أكثر اختصاراً منه، وأبعد منه عن السرد الفني، وإن اشترك معه في أهمية الحوار، فهو لاء المؤرخون الثلاثة جمياً ينصب اهتمامهم على الشخص التاريخي أكثر من اهتمامهم بالحدث التاريخي بما فيه من علاقات ومصالح ومصادر عامة، ولذلك كان الاهتمام بالحوار في التأليف التاريخي العربي القديم مظهراً من مظاهر الرؤية الشخصية للتاريخ، وغدا التاريخ أشبه بسيرة تاريخية منه بعلم موضوعي.

ولا يختلف الخبر السردي التاريخي عن الأخبار الأخرى التي تقدم ذكرها، فله البنية نفسها، وهو قد يكون مشفوعاً بالأسانيد كما عند الطبرى، أو خلواً منها كما عند الدينوري واليعقوبي ومن سيأتي بعدهما من المؤرخين الذين ينقولون عن الكتب مثل ابن الأثير وابن العبرى وابن خلدون وسوادهم، ويصوغون سرددهم بعد عملية تجميع ودمج واختيار وغير ذلك، وهذا يعني أن السرد التاريخي بلغ شاؤماً بعيداً، ودخل طور التأليف بعد أن كان في طور الجمع فقط.

ويأخذ الخبر التاريخي إحدى الترسيمتين التاليتين:

(١) السارد/الراوى — خ١+خ٢+خ٣... ← المتنقى

(٢) السارد — خ١+خ٢+خ٣... ← المتنقى

ونحن نميز هنا بين السارد والراوى، من حيث الظاهر على الأقل، فالسارد هو راوي القصة النهائى، أما الراوى فهو الراوى المتعارف عليه فى العصور القديمة، لا الراوى بالمفهوم الحديث الذى هو السارد نفسه، أي الراوى بمفهوم علم الحديث الذى هو عنصر فى سلسلة السندا، أما من حيث

الجوهر فلا أهمية لهذا الرواية بعد الصياغة النهائية للخبر، ما دام الخبر لم ينقل حرفيًّا ولا هو موثق توثيقاً حقيقياً، كما في علم الحديث، وإنما ميزنا بين الترسيمتين للتفرقي بين طريقي السرد في القصص التاريخي، فإن انحسار الرواية الخارجي أو اختفاء هما ما يقربان السرد من مفهوم القصة المجردة بعيداً عن علاقتها الخارجية. وتكون بنية الخبر السردي التاريخي هي البنية التي ذكرنا سابقاً، فربما كان الخبر يحتوي على قصص داخلية أو كان مشفوعاً بالشعر، أو فيه خروج من النص... إلخ. أما مفتاح السرد فيه فيختلف بين الشكلين السابقين، فإذا كان من الشكل (١) كان المفتاح السردي من مثل (حدثني، أخبرني، ذكر، ...)، وإذا كان من الشكل (٢) كان مفتاح السرد (قالوا، قال) أو لم يكن هناك مفتاح سردي على الإطلاق.

نخلص إلى القول إن الخبر العربي يرى بطرقتين، الأولى بالاعتماد على السند عن طريق رواة حقيقين أو مفترضين، ويكون وجودهم خارج السرد في أكثر الأحيان، ولكنهم يوصلون الخبر إلى السارد فيعيد صياغة الخبر ليصبح هو الرواية الحقيقية في النهاية، فعلينا إذاً أن نميز في القص العربي بين الرواية في سلسلة السند والرواية الحقيقية للخبر، فهو على فرض واقعية وجوده، لا يؤثر إلا نادراً في بنية الخبر، لأن الرواية النهائية يقوم بإعادة إنتاج النص، ولكي نتجنب هذه المشكلة يمكننا تصور السارد هو محصلة الرواية جميعاً، مadam هو ناقل الخبر إلى المتلقى في نهاية الأمر.

كذلك وجذنا الخبر العربي يأتي على صور مختلفة، منها البسيط والمفرد ومنها المركب، وقد جعله د. محمد القاضي في ثلاثة أنواع عامة، إذ يرى أن القسم الأكبر من الأخبار ذو بنية بسيطة قائمة على ثنائية سردية واحدة تزد مفردة أو تتكرر في الخبر الواحد. والثانية التي تغلب على هذه الأخبار هي ثنائية الاستخار والإخبار. فالخبر يقوم عادة على استعادة قول مأثور أو نقل حوار طريف بين شخصين. وقد يتندى حظ السردية في مثل هذه الأخبار. أما النوع الثاني من الأخبار فإنه لا يقدم القول أو الحوار مصمتاً، وإنما يمهد له بمقدمة سردية تتسع وضعاً أولياً يكون من شأن القول أو الحوار أن يقلبه فيصبح الكلام ذا أثر تحويلي، على أن البنية المركبة للأخبار لا تقتصر على التأليف بين البنى البسيطة، وإنما نجد بنى أخرى أهمها بنية التضمين التي بلغت أقصى

غايتها في كتاب "ألف ليلة وليلة"، وهي تعني احتواء قصة قصة أخرى. فالقصة الأولى تمثل قصة إطارية للقصة الثانية.

أما البنية المركبة الأخرى التي تتوفر في أدب الأخبار فهي ما يسميه شكلوفسكي بالنظام، ويعرفه تتابعاً لقصص تضطلع بالبطولة فيها شخصية رئيسية واحدة. وعادة ما تكون هذه القصص وحدات سردية يمكن أن يستقل بعضها عن بعض، إلا أن تعاقبها في نص واحد ينشئ وحدة جديدة لها بنية مخصوصة. ولعل أظهر ما تتجلى فيه هذه البنية القصص التاريخي وقصص السيرة^(٤٥).

يطرح الخبر العربي إشكالية بنائية، إذ علينا أن نميز بين الخبر نصاً والخبر حدثاً تاريخياً، فنحن نعلم أن الأخبار كانت تقدم على أنها حقيقة واقعة، أي أنها أحداث تاريخية، وبغض النظر عن صحة وقوعها أو عدمها، فإنها استقرت في الوجود العربي وفق الهدف الذي وضعت من أجله، وهو أنها حقيقة واقعة، وهي في العلوم حقيقة مفترضة، أي حقيقة فنية قابلة للتحقق في القصص الواقعى التاريخي على الأقل، أما في القصص الخرافي والأسطوري فهو كذلك حقيقة مفترضة لأنها مرتبطة بعقيدة الناس في مرحلة من المراحل، وحين تتغير هذه العقيدة فإنه ينظر إليها على أنها حقيقة رمزية، بمعنى أنها صورة عن الواقع.

وفي كل الأحوال علينا أن نقر أن هناك حدثاً مفترضاً جرى قبل الرواية من الناحية الزمنية، وقد نقله الرواية إلى السارد الذي نقله أيضاً إلى المتلقي على أنه حقيقة فنية، ومن هنا لا يمكننا فصل الرواية عن جسد النص لأنهم أصبحوا جزءاً منه يتکئ عليهم السارد ويوجهنا بأنه يحيل السرد عليهم، أي إن الرواة أصبحوا كائنات ورقية (أو سردية) في المقام الأول، وهذا يمنعنا من تقديم الرواية على السارد في الترسيم البنوية^١ للخبر، لأن السارد هو الذي أعادهم إلى الحياة الفنية كما أعاد الخبر كله، وهم في نهاية المطاف رواة مفترضون أيضاً، إذ لا فرق بنزيوياً بين راو حقيقى ومفترض ما دام

(٤٥) القاضي (محمد)، الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية، ط١، كلية الآداب - منوبة (تونس) - دار الغرب الإسلامي، بيروت: ١٩٩٨. ص ٣٥٥ - ٣٦٦.

(*) أبقينا على مصطلح "بنوية" لشهرة الكلمة وتناولها على الرغم من خروجها على قاعدة النسبة.

السارد يتولى في النهاية تأليف الخبر، وحين يكون الراوي في الخبر التاريخي خارجياً، أي خارج النص، أو راوياً داخلياً مفارقاً لمرويه، يمكننا حذفه من الخبر دون أن يغير ذلك في بنية الخبر الفنية، أما إذا كان الراوي مشاركاً أو هو السارد نفسه، فإنه يصبح عنصراً عضوياً في الخبر لا يمكن فصله عنه، وهو ما نجده في الأخبار العباسية المتشابهة التي ترد مشفوعة بسلسلة سند حيناً أو خلواً منها حيناً آخر كما رأينا.

ونصل من ذلك إلى نتيجة نراها جوهر الموضوع، وهي أن الخبر كلما تحرر من سلسلة السند المقيدة له أصبح أقرب إلى فن القصة منه إلى الخبر القصصي، لأن السارد يتحرر من لغة الراوي تماماً، ويملك لغته الخاصة وصوته الخاص، ويكتف المتنقى أيضاً عن إزاحة النص عن صاحبه باتجاه الراوي، ويعتقد أنه أمام السارد وحده، الذي يتوارى هو أيضاً حين لا يكون مشاركاً وراء سرده، فيجد المتنقى نفسه وسط النص وحيداً، وهنا تتحقق استراتيجية القص تحفقاً كاملاً، كما سنوضح ذلك فيما يلي.

ولادة القصة العباسية:

إذا كان كتاب "كليلة ودمنة" إعلاناً أول لولادة القصة العربية الصرفة، فإن الولادة الثانية كانت في كتاب "البخلاء" الجاحظي، ويعود ذلك إلى تلك العلاقة التي ذكرناها من قبل بين المتنقى والنص، وليس من قبيل المصادفة أن يستخدم الجاحظ مصطلح "القصة"، إحساساً منه بتكميل عملية القص في موضوعات كتابه، وذلك في ١٧ موضوعاً، ومصطلح "الطرف" سبع مرات وهي تعني عنده "النوادر"، ومصطلح "حديث، أحاديث" مرتين وهي تعني "القصة" و"الخبر"، ويستخدم "الرسالة" مرتين مع رد على إدعاها.

ولا بد من إقرار حقيقة مهمة، وهي أن القصة الجاحظية ولدت من رحم الخبر مباشرة، وتحررت من قيوده وتقنياته بصعوبة شديدة، ويعود ذلك إلى الأسباب التالية:

- استمرار زمن الرواية والأخبار، والجاحظ أحد مؤلفي كتب الأخبار، فقد حفلت بها كتبه كلها، ولا سيما الحيوان والبيان والتبيين والمحاسن والأضداد وسوهاها، غير أنه استطاع بملكته الخاصة أن ينفذ من هذا الباب إلى عالم القص حين طوع الخبر لخدمة هدف القص.

- ساعدت وحدة الموضوع في كتاب البخلاء على ولادة القصة الجاحظية، إذ جعلت الفكرة تتمدد في أحداث كثيرة ذات تفصيلات سردية، وخلقـت الكثير من الطرف والحبـات القصصـية العفـوية والمقصودـة، وأسـهمـت في التـوغل في عـالم الشـخصـية القـصـصـية من النـاحـيـتين النفـسـية والـسلـوكـية، وفي نـمـذـجـتها أيضـاً.

- اعتمـاد الجـاحـظ على مشـاهـدـاته الشـخـصـية وـمـشـارـكـته أو مـشارـكـة أـصـحـابـه في الأـحـادـاث، جـعـله يـتـحرـر تماماً من لـغـة الآـخـر من النـاحـيـة السـرـديـة، وـعـمق مشـاعـره وإـحـسـاسـه بـالـمـوقـفـ، وـهـو ما أـضـفـى على حـكـاـيـاتـه الحـيـويـة والـطـرـافـةـ.

- عـالم البـخـلـاء بـشـخـصـياتـه المـخـلـفةـ والمـتـوـعـةـ، منـالـخـاصـةـ وـالـعـامـةـ، أـغـنـى لـغـتهـ القـصـصـيةـ إـغـنـاءـ شـدـيدـاًـ، فـحـقـقـ بـذـلـكـ أـهـمـ عـنـصـرـ منـعـاـصـرـ اللـغـةـ الرـوـائـيةـ أوـ القـصـصـيةـ، وـهـوـ "ـالـتـوـعـ الـكـلامـيـ"، فالـرـوـايـةـ أوـ القـصـةـ فيـ رـأـيـ بـخـتـينـ: "ـتـوـعـ كـلامـيـ (ـوـأـحـيـانـاًـ لـغـويـ)ـ اـجـتـمـاعـيـ منـظـمـ فـنـياًـ وـتـبـيـانـ أـصـوـاتـ فـرـيقـيـةـ"ـ^(٤٦)ـ.

- رـوـحـ السـخـرـيةـ النـاقـدةـ المـتأـصـلـةـ فيـ الجـاحـظـ وـنـظرـتـهـ الثـاقـبةـ الجـدـلـيةـ مـكـنـاهـ منـ اـقـتـاصـ تـفـصـيـلـاتـ مـهـمـةـ فيـ سـلـوكـ الشـخـصـيـاتـ وـحـرـكـةـ الأـحـادـاثـ، وـهـذاـ عـنـصـرـ منـ أـهـمـ العـنـاصـرـ التـيـ يـحـتـاجـ إـلـيـهاـ الكـاتـبـ القـصـصـيـ، إـضـافـةـ إـلـىـ أـنـ السـخـرـيةـ تـمـارـسـ فـعـلـ هـدـمـ السـائـدـ، وـهـوـ ماـ يـجـعـلـهاـ تـسـهـلـ الخـروـجـ عـلـىـ قـوـانـينـ الـخـبـرـ التـقـليـدـيـ الرـصـيـنـةـ وـالـرـسـمـيـةـ.

- تـقـافـتـهـ الـمـوسـوعـيـةـ، وـلـاسـيـماـ اـطـلاـعـهـ عـلـىـ القـصـصـ الـمـتـرـجـمـةـ، نـمـتـ فـيهـ رـوـحـ القـصـ وـعـزـزـتـ قـدـرـتـهـ عـلـىـ اـمـتـلـاكـ خـيـوطـ النـسـيجـ القـصـصـيـ بـمـهـارـةـ. وـالـقـصـةـ فـيـ بـخـلـاءـ الجـاحـظـ قدـ تـأـتـيـ مـفـرـدةـ مـثـلـ "ـقـصـةـ وـلـيدـ القرـشـيـ وـقـصـةـ أـبـيـ مـازـنـ"ـ^(٤٧)ـ وـغـيـرـهـماـ، وـقـدـ تـأـتـيـ إـطـارـيـةـ تـحـتـويـ عـلـىـ أـخـبـارـ هـيـ أـشـبـهـ بـالـقـصـصـ الدـاخـلـيـةـ، وـكـأـنـهـ قـلـبـ الـأـمـرـ عـكـساـ، فـمـنـ الـمـعـلـومـ -ـ كـمـاـ مـرـ بـناـ -ـ أـنـ الـخـبـرـ كـانـ هـوـ إـلـيـاطـرـ الـذـيـ يـسـتـوـعـبـ الـقـصـصـ، أـمـاـ عـنـدـ الجـاحـظـ هـنـاـ فـإـنـ الـقـصـةـ أـصـبـحـتـ إـطـارـاـ عـامـاـ، كـمـاـ فـيـ "ـقـصـةـ الـحـارـثـيـ"ـ إـذـ يـرـوـيـ فـيـهاـ الـحـارـثـيـ

. ١١ . الـكلـمـةـ فـيـ الـرـوـايـةـ، صـ ١١ـ.

. ٣٩ـ -ـ ٣٨ـ . الـبـخـلـاءـ، صـ ٣٨ـ -ـ ٣٩ـ.

نفسه أخباراً يحتاج بها للبخل، وـ"قصة الكندي"^(٤٨) التي تتضمن عدة أخبار يرويها آخرون تكمل صورته وسنته في البخل، وـ"قصة أهل البصرة من المسجدين"^(٤٩) تحتوي على قصص داخلية متعددة، وهو ما سنعود إليه لاحقاً. أما الطرف فهي أخبار قصصية يرويها رواة مشاركون، تكمل لوحة الفسيفساء التي رسمها الجاحظ لـ"بخلاء عصره"، وأما الأحاديث فهي تارة رديف للقصة كما في "حديث خالد بن يزيد"^(٥٠)، ولعله سماها حديثاً انسياقاً وراء حديثه أو خطبه التي ألقاها في مجلس بنى تميم، أو حديثه لابنه يوصيه باقتقاء أثره في الاقتصاد ويظهر له مزايا البخل، وتارة تأتي الأحاديث مرادفة للأخبار كما في "أحاديث شتى عن الأصماعي وأبي عبيدة والمدائني"^(٥١)، وهي أخبار سمعانية ولم يعايشها الجاحظ أو يعيش أبطالها، وهو يعبر عن روایتهم بعبارة "قالوا" دون أن يميز روایة من أخرى، وهو ما يدل على موقف واع من عملية القص.

ونلاحظ أن الشعر يغيب عن أكثر القصص، وإن جاء في بعضها فإنه يأتي لتنوية حجة الشخصية المتفقة في القصة وتعزيز موقفه لما للشعر من سطوة على النفوس والعقول عند ناس ذلك العصر.

أما الرسائل التي أخذت حيزاً كبيراً فهي نتاج عقليّة الجاحظ المعتزليّة وحبه للجدل العقلي، وإنما أضافها إلى الكتاب لأنها تصب في الموضوع نفسه فتشكل إطاراً عقلياً لها، فلا تبدو ناتئة عن جسد الكتاب، ولا سيما وقد كان معظم شخصه البخلية أصحاب جدل عقلي، يستخدمون الحجج المنطقية للدفاع عن بخلهم وتفسير سلوكيّهم، ومنهم كبار المتفقين والعلماء والأدباء. وقد زود الجاحظ كتابه بشرح لألفاظ خاصة وردت على ألسنة شخصياته أفردها بنفسها كي لا تقطع انسيابات القص، وأضاف فصلاً قصيراً بعنوان "أطراف من علم العرب في الطعام" استكمالاً لموضوعه واستطرد إلى طرف حول الطعام وعاداته وأنواعه عند العرب.

(٤٨) نفسه، (قصة الحارثي) ص ٦٧ - ٧٥، (قصة الكندي) ص ٨١ - ٩٣.

(٤٩) نفسه، ص ٢٩ - ٣٤.

(٥٠) نفسه، ص ٤٦ - ٥٠.

(٥١) نفسه، ص ١٤٧ - ١٥٣.

و سنؤجل التمثيل لقصص الجاحظ إلى الفصلين التاليين، ولكن لا بد من الإشارة إلى أن قصصه في كتاب "البخلاء" تتخذ الترسيمات التالية:

السارد (+ راوٌ مشارك) ————— ق ← المتنقى

السارد (مشارك) ————— ق ← المتنقى

السارد (+ راوٌ مشارك) ————— ق: خ١+خ٢+... ← المتنقى

السارد (+ راوٌ مشارك) ————— ق: ق١+ق٢+... ← المتنقى

هكذا فإن القصة الجاحظية في "البخلاء" تكتسب أهميتها وقوتها الفنية من كون الرواوي أو السارد مشاركاً في الحدث، وهو أمر يجعلها تت卜ض بالحياة، ويجعل المتنقى (القارئ) يطل عليها مباشرة ويعيش أحداثها فارئاً ضمنياً حراً.

إن ما يميز كتاب "البخلاء" هو ذلك الانسجام الكامل بين الموضوعات والشخصيات والأسلوب والعنوان، إذ يسود الكتاب جو نفسي وعقلي واحد، كل ذلك لخدمة الموضوع الواحد (البخل)، وهو ما يجعلنا لا نحس بوطأة الرواية، وهم رواة مشاركون في الحدث في معظم الأحوال؛ إنه ذلك الجو الواحد نفسه الذي هيمن على كتاب "كليلة ودمنة" من قبله، ولذلك نرى بثقة كبيرة أن "بخلاء الجاحظ" هو الكتاب القصصي العربي الأول، وهو الركيزة الثانية التي تأسس عليها الفن القصصي الخالص في العصر العباسي بعد كتاب "كليلة ودمنة".

نحو المقامات:

بعد أن ألقى الجاحظ بخلاه على مسرح الحياة الثقافية، حرر الكتاب من ربقة السند وكشف عن الطاقة القصصية التي تحتويها الحياة العادية، وجاذبية الشخصيات الإشكالية الثانوية والمتبعة في المجتمع من الناحية الفنية، مثل البخلاء واللصوص والعرجان والعبيان والبرصان والمتسللين والمجان والمتهتكين والمتهتكات في كتبه الأخرى، أي إنه أسس قاعدة لفن واقعي جديد يمور بالحركة والحياة ويعكس طبيعة الحياة المعقّدة والمتنوعة بصدق.

لم يقتصر أثر الجاحظ على هذا النمط من القص الواقعية، على أهميته، وإنما حفلت كتبه بألوان من القص، فيها الكثير من الخيال والصنعة الفنية،

والغرابة في الموضوعات، ولاسيما في كتابه "المحاسن والأضداد" الذي اشتمل على أقصى استمد الكثير منها مما يروى في عصره أو مما قرأ من كتب مترجمة ومؤلفة، كما في قصة "نجيح اليربوعي"^(٥٢) الغرائبية ذات الجذور الأسطورية التي تدور حول الطمع في المال، وتتلخص في أن نجحـاً رأـي رجـلاً أعمـى بيـن يـديه يـوـاقـيت وجـواـهـرـ، فـلـمـ أـرـادـ أـخـذـهاـ وـفـقـتـ يـدـهـ، وـأـخـبرـهـ الأـعـمـىـ أـنـ لاـ يـمـكـنـهـ أـخـذـ المـالـ إـلـاـ وـجـدـ سـعـدـ بـنـ خـشـرـمـ، فـمـضـىـ يـبـحـثـ عـنـهـ حـتـىـ وـجـدهـ، وـكـانـ سـعـدـ قـدـ أـتـاهـ آـتـ فيـ المـنـامـ يـعـدـ بـالـمـالـ إـنـ هـوـ وـجـدـ نـجـحـاـ، وـلـمـ التـقـيـاـ مـضـيـاـ إـلـىـ مـكـانـ الـمـالـ، فـتـوـارـىـ الرـجـلـ الـأـعـمـىـ عـنـهـماـ وـتـرـكـ الـمـالـ فـلـذـهـ سـعـدـ كـلـهـ، وـحـينـ أـبـىـ أـنـ يـعـطـيـ صـاحـبـهـ حـصـتهـ، ضـرـبـهـ نـجـحـاـ بـسـيفـهـ حـتـىـ قـتـلهـ، وـأـخـذـ المـالـ، وـلـكـنـ الـأـعـمـىـ اـنـقـلـبـ سـعـلـةـ أـخـذـتـ تـأـكـلـ جـثـةـ سـعـدـ، فـأـصـابـ الرـعـبـ نـجـحـاـ وـهـرـبـ، تـارـكـاـ الـمـالـ فـيـ مـكـانـهـ. وـقـصـةـ "بـنـتـ مـالـ الـهـنـدـ"^(٥٣) المـتـرـجـمـةـ الـتـيـ تـدـورـ حـولـ اـبـنـةـ مـلـكـ الـهـنـدـ الـتـيـ تـزـوـجـ بـهـاـ بـلـاشـ بـنـ فـيـرـوزـ بـعـدـ أـنـ قـتـلـ أـبـاـهـاـ الـذـيـ رـفـضـ طـلـبـهـ، ثـمـ إـدـبـارـهـ عـنـهـ بـعـدـ أـنـ بـنـىـ بـهـ سـبـعـةـ أـيـامـ، وـاـنـصـرـافـهـ إـلـىـ اـبـنـةـ السـائـسـ، الـتـيـ اـسـتـطـاعـتـ أـنـ تـسـتـأـثـرـ بـقـلـبـهـ لـمـ تـتـمـيـزـ بـهـ مـنـ مـعـرـفـةـ بـسـيـاسـةـ الرـجـالـ، ثـمـ تـعـلـيمـهـ اـبـنـةـ مـلـكـ الـهـنـدـ هـذـهـ السـيـاسـةـ الـتـيـ أـعـادـتـ بـلـاشـ إـلـيـهاـ، وـغـدـرـ اـبـنـةـ مـلـكـ الـهـنـدـ بـابـنـةـ السـائـسـ، وـمـحـاـولـتـهـاـ تـزـوـيجـهـاـ خـالـيـاـ فـيـ القـصـرـ، وـاـنـتـحـارـ اـبـنـةـ السـائـسـ تـعبـيرـاـ عـنـ وـفـائـهـاـ لـبـلـاشـ. وـقـصـةـ "جـمـيـلـةـ"^(٥٤)، الـتـيـ تـعـتـمـدـ عـلـىـ ذـكـائـهـاـ وـحـيلـتـهـاـ فـيـ اـسـتـرـجـاعـ حـقـهاـ وـصـيـانـةـ شـرـفـهـاـ.

وفي جانب آخر كان هناك عالم لغوياً هو أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد (٢٢٣ - ٣٢١هـ) يقدم طرائفه اللغوية، متخدًا من الأعراب موضوعاً يتسم بالغرابة والطرافة، في وقت زاد اهتمام الناس باللغة نحواً وصرفًا وبلاهة، تحت ظل التقدم التقافي العام الذي شهدته القرنان الثالث والرابع الهجريان. "وضع ابن دريد أربعين حديثاً" على ألسنة الأعراب في موضوع واحد، هو وصف المطر، ضمنها مؤلفه "كتاب وصف المطر والسحاب"،

(٥٢) المحاسن والأضداد، ص ١٢٤ - ١٢٥.

(٥٣) نفسه، ص ٢٨٦ - ٢٩٢.

(٥٤) نفسه، ص ٣٠٣ - ٣٠٦.

وهي أحاديث مسجوعة تكتنز بالألفاظ غريبة ومجازات وصور "متحفية"، إن صح التعبير، وقد جذب الموضوع الواحد بغرائبيته ونزع عنه التعليمية المتعلمين والمتلقين، فأقبلوا على هذه الأحاديث لطراحتها اللغوية إقبالاً شديداً لأنها قابلة للحفظ والتدرر. ولفت ابن دريد في أحاديثه إلى طاقة جديدة في اللغة، هي الطاقة البديعية، ومعنى بها طاقة الجنس والسجع والطباقي، ووافق هذا هوى الأدباء الذين بدؤوا يلتقطون إلى جماليات الألفاظ، في وقت كانت الحياة الاجتماعية تتوجه فيه نحو الاهتمام بالمظاهر والشكليات، سواء في البناء والعمار أو اللباس والزينة أو الطعام والشراب والحلقات والمناسبات الكثيرة، وبدأت تسود ظاهرة "الدُّرْجَة"، ووضعت في ذلك الرسائل والكتب، بل إن بعض الجواري مثلًا كان يطلق تسمية خاصة للشعر أو طريقة خاصة في اللباس، وحفلت القصور بمنظومة سلوكية معقدة ومقيدة. وفي هذا الجو الحافل بالشكليات ولدت أحاديث ابن دريد.

وقد جمع ابن دريد أحاديثه التي لم يصلنا منها سوى ثلاثين حديثاً رواية عن سبقه ولاسيما الأصمعي، وأبي عبيدة، وهي على لسان أعراب أغفلت أسماؤهم، تتشابه في الأداء والأسلوب، وهو ما يوحى بوضعها. وقد يكون بعضها على شكل أخبار يسأل فيها خليفة أو قائد أعرابياً، مثل سليمان بن عبد الملك والحجاج بن يوسف، ويبدو أن هذا الموضوع كان ذا أهمية عند العرب لما كان المطر من مكانة في نفوسهم، فهم يعبرون عن بهجتهم به بلغة احتفالية موغلة في الغرابة، وبسجع أشبه بسجع الكهان يضفي على الموضوع جواً من القدسية والسر، وقد يكون هذا التقليد من بقايا طقوس دينية دائرة، أو هو على الأقل طقس اجتماعي قديم، فقد حفلت كتب التراث بهذه الأحاديث التي تجمع بين سحر اللغة وسحر الموضوع، وغدا هذا الموضوع لأهميته مناسبة لإظهار الفصاحة، واحتراز المعاني، ولم يكن ابن دريد واضح هذه الأحاديث بل كان شارحاً لها، وإن كانت موضوعة أو كان بعضها فإن وضعها بكل تأكيد كان على لسان الرواة أو المؤلفين في القرن السابق، والدليل على ذلك أنها نجد أحاديث ابن دريد ذاتها في الكثير من المصادر السابقة له، وأهمها "مجالس ثعلب"^(٥٥) أو "الأمالي" لأبي العباس ثعلب

(٢٠٠ - ١٩٦٥)، واقتصر أثر ابن دريد على أمررين جعلا كتابه مؤثراً في الحياة الثقافية، هما: شرح هذه المتن، وجمعها في كتب واحد سهل التناول. وربما أسممت مقصورته المشهورة ذات الرسالة اللغوية الواضحة في شهرة أحاديثه أيضاً.

وقد قلنا إن الأحاديث مشابهة من حيث الأسلوب وإنما تختلف في التعبير والمفردات، ولذلك نجد مثلاً أربعة أحاديث بين أعرابي وابنته منها حديثان يكون الأب ضريراً^(٥٦)، كذلك نجد نزعة التباري في الفصاحة في حديث الغلمة الثلاثة الأعراب^(٥٧)، وحديث الشامي والجازي والفارسي^(٥٨)، وحديث الرواد المذججين الزبيدي والجعفي والنخعي^(٥٩)، وحديث خطاب ابنة الخس^(٦٠).

ولا تخلو الأحاديث من أخبار طريفة، كما في خبرى الحجاج مع زياد بن عمرو العتكي وسرير مع سليمان بن عبد الملك^(٦١)، وكما في السخرية من النحوين في الحديث التالي:

"قال أبو بكر: أخبرنا أبو حاتم عن الأصممي قال: وقف أعرابي على أبي المكنون النحوي وهو في حلقة، فسألته فقال: مكانك حتى أفرغ لك، فدعا واستسقى فقال: اللهم ربنا وإلينا وموانا، صل على نبينا محمد، ومن أرادنا بسوء فلأحط ذلكسوء به كإحاطة القلائد بتراث الولائد، ثم أرسخه على هامته كرسوخ السجيل على أصحاب الفيل، اللهم اسقنا غيثاً ثرياً طبقاً مريعاً مجلجاً مسحيناً، هز جاً سحاً سفواً عدقًا متعنجرًا، قال: فولى الأعرابي مدبراً، فقال له: مكانك حتى أقضى حاجتك، فقال: الطوفان ورب الكعبة! حتى أووي عيالي إلى جبل يعصّهم من الماء"^(٦٢).

(٥٦) ابن دريد، وصف المطر والسحب، تح: عز الدين التنوخي، المجمع العلمي العربي، دمشق: ١٩٦٣، ص ٧٣. مجالس ثعلب، ج ١، ص ٢٨٣ و ٢٨٧.

(٥٧) وصف المطر والسحب، ص ٢٨.

(٥٨) نفسه، ص ٧١.

(٥٩) نفسه، ص ٤٨.

(٦٠) نفسه، ص ٥٢.

(٦١) نفسه، ص ٦٣، ٧٥. مجالس ثعلب، ج ١، ص ٢٨٣.

(٦٢) نفسه، ص ٢٦.

والخبر ذكره ابن قتيبة (٢١٣ - ٤٢٧٦) في "عيون الأخبار"، وفيه يقول الأعرابي: "يا خليفة نوح هذا الطوفان ورب الكعبة، دعني آوي إلى جبل بعصمني من الماء"^(٦٣)، وروايته من غير سند.

ونرى ابن دريد يلتزم السنن في أخباره كما وصل إليه، ولا يتدخل في الصياغة، ويكتفي بأن يكون الشارح للغريب من الألفاظ، أي إنه لم يدفع عجلة السرد إلى الأمام، واقتصر تأثيره كما ذكرنا على لفت النظر إلى اللغة لتكون عنصراً مركزاً في القص، وهي الطريقة التي سيدفع بها المهزاني أشواطاً بعيدة إلى الأمام، ثم الميري من بعده. ولنذلل على طبيعة هذه اللغة الجاذبة نسوق خبراً من أخبار ابن دريد الذي نقله تلميذه النجيب أبو علي القالي الذي سار على سنته ومنهجه في التأليف، يقول ابن دريد:

"أخبرنا عبد الرحمن بن عبد الله ابن أخي الأصممي عن عمه قال: سئل أعرابي عن مطر فقال: استقل سد مع انتشار الطفل فشصا واحزأل، ثم اكفررت أرجاؤه، واحمومت أرحاؤه، وابذعرت فوارقه، وتضاحكت بوارقه، واستطار وادقه، وارتقت جوبه، وارثعنَّ هيديه، وحشكت أخلفه، واستقلت أرداfe، وانتشرت أكناfe، فالرعد مرتجس، والبرق مختلس، والماء منجس، فأترعَّ الغدر، وانتبث الوجر، وخلط الأوعال بالأجال، وقرن الصيران بالرئال، فلأودية هدير، وللشراح خرير، وللتلاع زفير، وحط النبع والعتم من القلل الشم إلى القيعان الصُّحْم، فلم يبق في القلل إلا معصم مجرنث، أو داحص مجرم، وذلك من قضاء رب العالمين على عباده المذنبين"^(٦٤).

يزدحم هذا النص بالألفاظ البدوية الغريبة ذات الجاذبية السحرية الظلمية (شصا واحزأل، ارثعنَّ، مجرنث، مجرم...)، تغطيه ملاعة بلاغية مزركشة بالسجع والجناس (أرجاؤه - أرحاؤه، مرتجس - مختلس - منجس...)، والطبق (القلل - القيعان)، وتناسب الجمل وتقاربها وسجعها (وتضاحكت بوارقه، واستطار وادقه - وخلط الأوعال بالأجال، وقرن الصيران بالرئال...).

(٦٣) ابن قتيبة، عيون الأخبار، ج ١، ص ١٩١.

(٦٤) وصف المطر والسحب، ص ٦. القالي (أبو علي)، الأMALI، ج ١، ص ٨٢.

إلى غير ذلك من محسنات بديعية، إضافة إلى التشبيهات (أرحاؤه...) والاستعارات (تضاحكت بوارقه...) والكنايات (وانتبث الوجر، وخلط الأووال بالآجال...). فظهر النص قطعة فسيفساء فنية محكمة الصنع، يشد بعضها بعضاً، وكان الإيقاع الموسيقي بارزاً وجذاباً، في جمل قصيرة، متفقة في التركيب النحوي، فعلية أو اسمية، وفي التقديم والتأخير، والوصف والتعريف والتکير، وهو ما خلق موسيقى داخلية في النص، وموسيقى خارجية في السجع والجناس والصيغة الصرفية المجلجلة، إلى حد يحس فيه القارئ أنه أمام إيقاع المطر والرعد وتدفق السيول وحركة الوحوش الهازبة.

إن نصاً مكتنزًا بالجماليات الفنية، وموقعًا بالموسيقى، كهذا النص، له تأثير الشعر نفسه، وطراوته الإبلغية نفسها، ووظيفته ذاتها، وهو مثله سهل الحفظ والانتشار. وهنا تكمن أهمية ابن دريد في أنه نبه على هذه النصوص من جديد، حين أفردها في كتابه بهدف التبليغ على طاقاتها اللغوية، بعد أن مرت في الذاكرة الثقافية وسط ركام من النتاج اللغوي أخفى إمكاناتها وطاقاتها.

ووُجد من النقط هذه الإشارة بنكاء، مثل بديع الزمان الهمذاني الذي تصدى لهذا التحدي، ولاسيما وعصره كان عصر التثـر الفـني، وعـصر التـافـس والـتمـيز فيـ الـبلاغـةـ وـالـمعـرـفـةـ الـلغـوـيـةـ وـالـأـدـبـيـةـ، فأـخـذـ هـذـهـ الـطـرـيـقـةـ ليـعـيدـ إـنـتـاجـهاـ بصـورـةـ جـيـدةـ، وبـفـنـ جـيـدـ يـتـحدـىـ بـهـ مـعـاصـريـهـ، ويـظـهـرـ بـهـ تمـيـزـهـ وـتـفـوقـهـ.

النقط الهمذاني البطل الإشكالي من الجاحظ (البخيل مثلاً)، ومن ابن دريد أيضاً، لأن الأعرابي شخص إشكالي يجمع بين السذاجة والذكاء في الموروث الثقافي، وكلاهما "أنموذج إنساني" واحد متعدد، والأهم من ذلك أنه طور شكلاً من أشكال الخبر العربي الصميم، وهو الخبر المتعدد الذي يحتوي على مجموعة من الحكايات التي تدور حول شخصية واحدة، كما رأينا في خبر الضبع عند مؤرج السدوسي، وهو شكل استخدمه الجاحظ بكثرة في "البلاء". وأخذ من ابن دريد الأسلوب اللغوي سابق الذكر، وامتلاً بالإرث التقاوطي والواقع الاجتماعي والسياسي وفاض على الورق بفن جديد، هو فن "المقامة" وبيطل جديد هو "المكدي المتقف المحثال".

إن أهمية المقامة، في نظرنا، تأتي من كونها فناً مخترعاً، لا يدعى المؤلف فيها الصدق الذي كان يكتب المؤلفين قبله، بل هو يستخدم طريقة الخبر القديم استخداماً مقصوداً، أي إنه يوظف وسيلة السند في لازمة تتكرر دائماً "حدثنا عيسى بن هشام قال...، لتكون مفتاحاً سريياً لا ينفصل عن جسد النص، لأنها مرتبطة به بنائياً، فهو مرتبط بالعنوان العام (ال مقامات) والعنوان الخاص (المقامة البغدادية، البصرية، المضبرية...) لأن المقامة، التي هي مجلس ناس في مكان ما، تتطلب حديثاً وراوية، فهي الجسر الرابط بين المكان والإنسان المتنافي الأول (السامع المفترض) وبين الراوي (عيسى بن هشام) والبطل (أبي الفتح الإسكندرى). لقد استبدل الهمذاني بالمفتاح السردي "زعموا أن" الذي استخدمه ابن المفعع، والذي يدل على الزمان والبشر ، مفتاحاً يدل على المكان والبشر، فإذا كان "كليلة ودمنة" قصصاً من الزمن الغابر، فإن "مقامات الهمذاني" قصص، بل قصة للزمن الحاضر، للمكان أهمية قصوى فيها مadam هو المتغير، متلقاً مع تغير الإنسان.

وستأخذ القصة الشعبية (الحكايات) وسيلة الراوي الافتراضي نفسها، حتى لو داعبت مخيلة السامع بأسماء رواة مشهورين، كالأسمعي، فهي أسماء لزيادة السحر والإيغال في الخيال، إذ يتحول مفهوم (الراوي) في القصة الشعبية إلى ما يمكن أن نسميه "صوت الزمن"، أو "الذاكرة الجمعية" في القصة، وهكذا تتحول الرواية من حاجة علمية وخلقية إلى حاجة فنية، أو جسر يقام بين المبدع والمتنقي.

نحو الرواية الخيالية:

فرضت اللغة بجمالياتها البلاغية الشكلية هيمنتها على الثقافة العربية، تعيناً عن مناخ عام يسود الحياة الاجتماعية في ذلك العصر، ابتعداً فيه الناس عن بساطة العيش وال العلاقات إلى التعقيد والمظاهر الشكلية، فبعد أن كان العربي يخاطب الخليفة أو القائد باسمه أو لقبه، صار عليه أن يمارس طقوساً اجتماعية معينة لمخاطبة الكبار، وأن يرتدي لباساً معيناً لكل مناسبة، وأن يستخدم أدوات كثيرة في حياته لكل شأن من شؤونه. وازدحمت اللغة بالحياة وعركتها ومثلتها

خير تمثيل، وتطورت مع العلوم المتعددة، وأوغلت في عوالم دلالية جديدة، واستمر الاهتمام بها نحوً وصرفاً وبلاهة وفقهاً، كذلك شغلت دراسة الإعجاز القرآني جانباً مهماً في فتح مغاليق اللغة وتغيير طاقاتها الكامنة، وبما أنها كانت وعاءً وذاكرة فقد بات الاهتمام باللغة بجميع مستوياتها مظهراً من مظاهر الشخصية الثقافية، ومجالاً للبروز والتميز، فتبادر الكتاب في استخدام المحسنات البديعية واختراعها، فبدأت تتخذ مظهراً أستقراطياً يبتعد عن حياة الناس العاديين الذين كانت لهم لغتهم المختلفة، أصبحت لغة ديوانية ورسمية لأنها لغة القصور لا لغة الأحياء والشوارع، ويعود ذلك فيما يعود إليه إلى أن الكتاب كانوا أدوات سلطة، يكتبون للسلطان ويؤلفون له الكتب ويعيشون في ظله حياة باذخة، وكان التميز العلمي والثقافي طريقهم إلى هذا النعيم.

لم يكن أبو العلاء المعري من كتاب السلاطين، بل أ NSF من التقرب إليهم وترفع عن عطاياهم ووعودهم، وعاش عزلته المقدسة مصغياً إلى حيف الزمان والمكان، يغوص في عالم الثقافة قديمها وحديثها، ساعده في ذلك عماد الذي حجبه عن تفصيات الحياة ومحりقاتها، وركز ذهنه وأوقد عقله وقوى حافظته العجيبة، فامتلاً بذاته في زمن كثر فيه المتملقون والمنافقون والأدعية، وتنامي لديه الشعور بالتفوق على أهيل عصره الذين انشغلوا بسفساف الحياة، هذا العصر الذي هزته زلازل سياسية واجتماعية ودينية بعيدة الأثر، وكل ذلك كان يترك بصماته في نفس المعري وفكره ولغته، وقد كان عليه أن يواجه جهتين: جبهة ثقافية أدبية، وجبهة دينية، في الأولى رفع سيف اللغة وفي الثانية سيف العقل. والطريف أنه واجه الأولى بالنشر في المقام الأول، وواجه الثانية بالشعر في المقام الأول، لأن النثر كان مجال التنافس الأدبي في ذلك العصر بعد علو شأن الكتاب، والشعر كان أقدر على مواجهة خصومه الدينيين لما فيه من تأثير وجداني أكبر وفسحة للمناورة.

ألزم المعري لغته الشعرية والثرية، كما ألزم حياته، قيوداً صارمة، بهدف التحدي وإثبات الذات، والاختفاء وراء مجاهل اللغة وأدغالها، تدغدغه فكرة الإعجاز وتغريه اللغة بما فيها من أسرار وطاقات. وكان لقصة جاذبية خاصة

عنه على الرغم من جديته المفرطة، ولكنها كانت مثل الشعر مجازاً لغويًا للتعبير عن أفكاره ورفضه لواقعه، أو بالأحرى واقع مجتمعه، فهي سخرية مريرة يشهرها في وجه عصره الشاحب، فكان أن وضع كتبه القصصية مثل "القائف" و"الصاهل والشاحج" و"رسالة الغفران"، يحده في ذلك هم فكري وتقافي، وتحدي معاصريه وسابقيه من أمثال ابن المقفع والجاحظ والهمذاني وابن دريد وسواهم، فأتى "بما لم تستطعه الأوائل"، ولاسيما روایته الأهم "رسالة الغفران"، التي استقى موضوعها من حادثة الإسراء والمعراج، واضعاً نصب عينيه مقامات الهمذاني بجمالياتها اللغوية والسردية.

طور المعربي نوعين من القصة، قصة الحيوان والقصة الدينية والأسطورية، ففي قصة الحيوان وجدها المعربي يقتفي في "القائف" أثر ابن المقفع، ولكنه ينفرد عنه برواية "الصاهل والشاحج"، فهي قصة حيوان طويلة تعتمد على الحوار دون حركة واضحة. وفي القصة الدينية والأسطورية انفرد المعربي بأن جعل قصته تدور في الآخرة مستلهماً، على ما يبدو، القصة الفلسفية ومنامات الصوفيين التي بدأت تنتشر شيئاً فشيئاً في ذلك العصر، وبعد أن كانت القصة الدينية والأسطورية تتحدث عن أزمان غابرة جعلها المعربي تتحدث عن مستقبل متخيّل هو الآخرة.

وأخذ المعربي من الهمذاني البطل الناقد المغامر ولغته المعقدة المزركشة، فإن كانت المقامات مجموعة من القصص المسلسلة، فإن الغفران قصة واحدة متعددة المشاهد أو الأخبار، تلك الطريقة العربية الأصيلة في القص، إضافة إلى تقنية الرسالة التي طورها إلى شكل قصصي لم تكن تعرفه من قبل، وهذا يذكرنا بالجاحظ الذي استخدم تقنية الرسالة كثيراً في البخلاء. إننا إذاً أمام عمل يكاد يجمع بين فنون القص جميعاً، وهو شكل متتطور منها.

طريقة القص في الغفران:

نحن أمام نوع جديد من القص، نوع غريب وطريف، لا تجدي فيه وسيلة السند لأنّه قص مستقبلي لا ماضوي، فكيف استطاع المعربي أن يأخذ بقارئه إلى هذه العالم الجديدة المتخيّلة دون أن يصدّم السائد لديه، ودون أن ننسى حرص

الكتاب على إيهام القارئ بالصدق؟ لابد أن نأخذ هذه الأطر بالحسبان حين ننظر إلى ولادة "الغفران"، ولاسيما إذا كانت تتناول موضوعاً حساساً وملغماً بالمخاطر، وهو موضوع الدار الآخرة. ولريّ ظمأ هذه التساؤلات علينا العودة إلى مقمة الرسالة، حيث يقول رداً على رسالة ابن القارح:

"وقد وصلت الرسالة التي بحرها بالحكم مسجور ومن قرأتها مأجور، إذ كانت تأمر بتنبُّل الشرع، وتعيب من ترك أصلاً إلى فرع... ولعله، سبحانه، قد نصب لسطورها المنجية من اللَّهُب، معاريج من الفضة أو الْذَّهَب، تعرج بها الملائكة من الأرض الراكرة إلى السماء، وتكشف سجوف الظلماء، بدليل الآية: [إِلَيْهِ يَصْعُدُ الْكَلْمُ الطَّيِّبُ وَالْعَمَلُ الصَّالِحُ يَرْفَعُهُ].

وهذه الكلمة الطيبة كأنها المعنية بقوله: [أَلمْ ترْ كِيفَ ضربَ اللهُ مثلاً كَلْمَةً طَيِّبَةً] كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها في السماء، تؤتي أكلها كلَّ حينٍ بإذن ربها]. وفي تلك السطور كلام كثير، كلَّه عند الباري، نقدس، أثير. فقد غرس لموالي الشيخ الجليل، إن شاء الله، بذلك الثناء، شجر في الجنة لذنب اجتناء، كلُّ شجرة منه تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب بظلٍّ غاطٍ ليست في الأعين كذات أنواع... والولدان المخلدون في ظلال تلك الشجر قيام وقعود، وبالغفرة نيلت السُّعُود؛ يقولون، والله قادر على كلِّ شيء عزيز: نحن وهذه الشجر صلة من الله لعليّ بن منصور، نخباً له إلى نفح الصُّور. وتجري في أصول ذلك الشجر، أنهار تختلج من ماء الحيوان، والكوثر يمدُّها في كلِّ أوانٍ... وجعافر من الرحيق المختوم"^(٦٥).

يبدأ المعري رده على ابن القارح على بن منصور، بتقريره رسالته وما فيها من حكم وكلم طيب، ويعمق مفهوم الكلم الطيب مستشهدًا بالأيات القرآنية فيصل إلى مفهوم المراجع "ولعله، سبحانه، قد نصب لسطورها المنجية من اللَّهُب، معارض من الفضة أو الْذَّهَب، تعرج بها الملائكة من الأرض الراكرة إلى السماء"، بلغة جميلة ولكن لا تخرج عن المألوف من الدعاء، غير أن المعري لا يكتفي بهذه الدلالة، وإنما وظف مثل الكلمة الطيبة في الآية القرآنية

(٦٥) رسالة الغفران (الإسكندراني -فوال)، ص ٣٩ - ٤١. (بنت الشاطئ: ص ١٤٠ - ١٤٢).

في دعاء جديد سيكون فاتحة السرد "فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل، إن شاء الله، بذلك الثناء، شجر في الجنة لزيد اجتناء"، وهو هنا مازال في حقل الدعاء المأثور، ولاسيما وهو يأتي مقروراً بعبارة "إن شاء الله"، هذه العبارة التي تصورن صاحبها من "الكذب"، ليكون كل ما سيأتي تمنياً وافتراضياً، أو خيالاً مقبولاً، وبمعنى آخر، فإن الدعاء يفتح السرد على آفاق مستقبلية هي جوهر هذا النوع من القصص. وساعدته على ذلك أيضاً أن المخاطب، وهو ابن القارح، شخص يتسم بروح الدعاية والتهتك، وهذا ما نستتجه من شعر ماجن له أورده الصفدي^(٦٦)، فجاء الرد يحمل روح السخرية والعصف بالكثير من المسلمات والمنوعات.

وأناحت مخاطبته ابن القارح بصيغة الغائب، وهو تقليد ساد في أخرية من العهد الذي نحن في صدده للاحترام والتعظيم، فيتوجه إليه بين الحين والحين بالكلام مصحوباً بالدعاء، كما في قوله يذكره بخبر أبي^(٦٧): "وهو، أadam الله تمكينه، يعرف حكاية خلف الأحمر مع أصحابه"، قوله^(٦٨): "وكأنّي به، أadam الله الجمال ببقائه، إذ استحقَ تلك الربطة، بيقين التوبة، وقد اصطفى له ندامى من أدباء الفردوس: كأخي ثمالة، وأخي دوس، ويونس بن حبيب الضبي، وابن مسعدة الماجاشعي"، وغير ذلك، وصيغة الغائب تتبع للسرد الإفلات من قيود المخاطب وتفيض حرية الوصف وانسياب الأحداث، ومن هذا الباب يعبر المعربي عن طريق الوصف إلى قصته، وفي هذه الطريق نجده يتوقف مستطرداً وشارحاً ونادقاً، أي يخرج من النص بين الحين والحين، لأن مفهوم الهاشم، كما ذكرنا، لم يكن محدداً ومكتملأً لدى القدماء ولاسيما إذا كانت الكتب غالباً ما تملئ إملاء على التلميذ، فيكتبون الشروح ضمن المتون، وقد تسسيطر عليه هذه الاستطرادات والشروح فيشكها بالمتن أحياناً، مظهراً براعته اللغوية وموسوعية ثقافته.

(٦٦) الوافي بالوفيات، ج ٢٢، ص ٢٣٣ .

(٦٧) رسالة الغفران، ص ٥١ . (بنت الشاطئ: ١٥٤).

(٦٨) نفسه، ص ٦٠ . (بنت الشاطئ: ص ١٦٨ - ١٦٩).

كان استخدام المعربي لصيغة الغائب حلًّا فنياً بارعاً، جعله يتحرك بحرية في سرده، فبعد استخدامه أداة افتراضية "كأني به" أسلم سرده للأفعال التي تصف الأحداث وتصنعها، مستعملاً العبارة "يقول الشيخ" في حوار ابن القارح للشخصيات التي يلتقيها، ثم لا يلبث أن يعود من جديد، بعد أن شط في الخيال، ليذكره بأن ما يسرد هو مجرد خيال، مثل قوله^(١٩): "ثم إنه - أadam الله تمكينه - يخطر له حديث شيء كان يسمى النزهة"، وهذا الأمر إن أضعف السرد فإنه من جهة أخرى يشد الرسالة إلى مقدمتها المبنية على الدعاء الذي كان مفتاح السرد، فقد استبدل المعربي هذا المفتاح السردي الغريب وغير المباشر، بالمفاتيح المألوفة من مثل: حدثي، أخبرني، قالوا، بلغني ...

ولنخص التحولات التي أصابت القصص الفني في "رسالة الغفران" بالترسيمية التالية، لمقارنتها بالفنون القصصية التي سبقتها:

(١) (السارد - دعاء) ————— رسالة (خ١+خ٢+...+*) ← ابن القارح

(٢) السارد ————— ق(خ١+خ٢+خ٣+...+*) ← المتكلّف

فهناك إذاً مستويان من القصص:

(١) مستوى الرسالة، وفيه نجد أنفسنا أمام حالة طريفة ونادرة في الفن القصصي، يكون فيها المتكلّف (ابن القارح) هو البطل نفسه، وقد سهل القصص الافتراضي هذا الأمر، إضافة إلى عامل السخرية والتهكم الذي يبيح للمؤلف العبث بكل شيء، وبالمخاطب نفسه. ويطوع المعربي ببراعة اتجاه الخطاب نحو القصص باستخدام ضمير الغائب الذي فرضه عرف الاحترام والتجليل.

(٢) مستوى القصة، وفيه تناقفي الرسالة بعيداً عن ملابساتها، فتبعدونا كتلة قصصية متكاملة، فنحن لسنا معنيين بالشخصية الحقيقية، وإنما نعيش شخصية قصصية جديدة هي محط اهتمامنا، وفي هذا المستوى يصبح السارد / المعربي جزءاً من القصة، فهو من تلقى الرسالة وأجاب عنها.

وإذا دمجنا المستويين تجلّى العمل في الترسيمية التالية:

السارد — ق (الموري/السارد الداخلي — الرسالة ... ← ابن الفارح) ← المتكلفي

طريقة القص في التوابع والزوابع:

أما رسالة "التوابع والزوابع" لابن شهيد، وقد سبقت "رسالة الغفران زمنياً" وإنما أخرناها لأنها أقل شهرة منها، فهي تتحوّل المنحى نفسه، أي تستخدم طريقة الرسالة نفسها، إذ يبدأها ابن شهيد بمخاطبة صديقه أبي بكر بن حزم، وكان بينهما مكاتبات ومداعبات كما ذكر ابن خلكان^(٧٠)، فيقول في مقدمة رسالته^(٧١): "الله أبا بكر، ظن رميته فأصمت، وحدس أملته فما أشويت... حين لمحت صاحبك الذي تكسبته ورأيته قد أخذ بأطراف السماء..." فقلت: كيف أوتى الحكم صبياً، وهز بجذع نخلة الكلام فاسقطت عليه رطباً جنباً؟ أما إن به شيطاناً يهديه، ويشি�صاناً يائتها! وأقسم إن له تابعة تتجده، وزابعة تؤيده... فاما وقد فلتها، أبا بكر، فأصبح أسمعك العجب العجاب:

كنت أيام كتاب الهجاء، أحن إلى الأدباء... وكان لي أوائل صبوتي هو اشتد به كلفي... فاتفق أن مات من كنت أهواه... فجزعت وأخذت في رثائه... وانفردت فقلت:

تولى الحمام بظبي الخدور وفاز الردى بالغزال الغرير

إلى أن انتهيت إلى الاعتذار من الملل الذي كان، فقلت:

وكنت ملتك لا عن قلبي ولا عن فساد جرى في ضميري

فأرتفع علي القول وأفحمت، فإذا أنا بفارس بباب المجلس على فرس
أدهم كما بقل وجهه، قد اتكأ على رمحه، وصاح بي: أعجزأ يا فتى الإنس؟
قلت: لا وأبيك، للكلام أحياناً، وهذا شأن الإنسان! قال لي: قل بعده:

كمثال مثال الفتى للنعم إذا دام فيه وحال السرور

(٧٠) ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج ١، ص ١١٦.

(٧١) ابن شهيد، التوابع والزوابع، ص ١١٧ - ١٢١.

فأثبتَ إجازته، وقلت له: بأبي أنت! من أنت؟ قال: أنا زهير بن نمير من أشجع الجن... ثم قال: متى شئت استحضراري فأنشد هذه الأبيات: (ثلاثة أبيات). وأوثب الأدهم جدار الحائط ثم غاب عني. وكنت، أبا بكر، متى أرتج على، أو انقطع بي مسلك، أو خانني أسلوب أنشد الأبيات فيمثُل لي صاحبي...".

إن هدف ابن شهيد من رسالته هو التحدي والفرخ بالذات الأدبية، شأنه شأن المعربي الذي كان تحديه أشمل وفخره أعم، وهو التحدي التفافي الذي يشمل اللغة والأدب والفكر، وقد توسل بقصته الخيالية لتحقيق هذه الغاية، فكان أن افترض أن صديقه يتساءل عن سر براعته ونفوذه، فسرد له قصة من أيام الطفولة، مستخدماً وسيلة "الذكر" يذكر فيها كيف التقى "صاحبته" أو شيطانه الشعري، على غرار شياطين فحول الشعراة في الماضي، وهذا أول دليل على فحولاته الشعرية، فهو فعل مثلهم له شيطانه الذي يعلمه الشعر، وبعد ذلك يبدأ تطاويفه في أرض الجن على شياطين الشعراة يجادلهم ويستتشدهم، ثم ينشدهم فيجيرون له بالعقبية، كذلك يطوف على شياطين الكتاب وبياريهم، ويجلس مع نقاد الجن ويجادلهم، ويمر على حيوان الجن أيضاً. وهو وإن اتخذ من اللغة الرفيعة المزركشة بالجمليات اللفظية وسيلة، إلا أنه لم يوغل فيها كالمعري، فبدا خطابه السردي أسلس وألطف وأرق.

ليس عالم الجن في المفهوم السائد عالماً مستقبلياً ولكنه عالم ما ورائي، والمكان والزمان فيه افتراضيان، وابن شهيد في رسالته هو الإنساني الوحيد بين الجن، شياطين الشعراة والكتاب، وفيه يكون هؤلاء الشياطين ممثلين عن أصحابهم يتقمصون صفاتهم التي يراها المؤلف فيهم. ولا شك في أنه استمد عالمه من الموروث الغزير عن الجن في كتب الأدب والقصص والأساطير، فكان عالماً بديلاً من عالم الواقع يستطيع من خلاله التفاخر والرد على خصومه من أدباء عصره وعلمائه. وكان الشعر وما يتطلبه من مفهوم "شيطان الشعر" محوراً أساساً لبناء القصة، تدور الأحداث به وله معاً، وهذا يعيينا إلى "مركبة" الشعر في الخبر العربي.

ونرى هذه الرسالة القصصية تتألف من أخبار متعددة، كالقصة المتعددة الأخبار التي سبق التمثيل لها، كذلك نرى التسلسل الزمني فيها بحيث بدت متزابطة الأحداث، لتكون أشبه برواية المغامرات. وهي على الرغم من خياليتها، وهذه أهم ميزاتها، إلا أنها تستمد الكثير من عناصرها من الواقع، ولاسيما الشخصيات والنصوص التي يدور حولها الجدل، كغفران الموري نفسه، ولكنها تفتقر إلى النهاية القصصية الناجحة، ولا يمكن عدها نهاية مفتوحة كالروايات الحديثة لأنها لم تأت بعد تصعيد درامي، فهذا النوع من القص يكاد يخلو من الذروة القصصية، على عكس المقامات التي كانت الذروة فيها في كل مقامة تقريباً.

ويمكن أن نمثل للبناء القصصي في "التابع والزوابع" بالترسيمة التالية ذات المستويين:

(١) (السارد (المشارك) - التذكر) — رسالة (خ_١+خ_٢+خ_٣+...) ← أبو بكر

(٢) السارد — ق(خ_١+خ_٢+خ_٣+...) ← المتنقي

ففي المستوى الأول يكون للمتنقي (أبي بكر) فعل المحرض وذرية القص، إذ كانت الرسالة ردًّا على حسه وتساؤله عن سر المعية السارد: "فقلت: كيف أوتي الحكم صبياً... أما إن به شيطاناً يهديه، وشি�صباناً يأتيه! وأقسم إن له تابعة تتجده، وزابعة تؤيده"، وهو ينطلق من هذا الحدس وهذا الظن، أن هناك شيطاناً يعلمه الشعر، فيوظف هذه الفكرة في بناء قصته مستخدماً وسيلة التذكر: "كنت أيام كتاب الهجاء...".

وفي المستوى الثاني نحن أمام قصة مغامرات خيالية شخصية يقوم السارد فيها مقام البطل، وهذا الأمر يجعله مركز التعبير اللغوي، فيروي القصة بضمير المتكلم.

وبدمج المستويين نحصل على الترسيم السابقة التي مثلنا فيها "رسالة الغفران"، ولا تختلف الرسائلتان بنائياً إلا في الوسيلة المحرضة على القص، ففي الأولى كانت "الدعاء" في الرد على رسالة ابن القارح، وفي الثانية كانت "التذكر" في الرسالة الموجهة إلى أبي بكر. ونلاحظ عدم خروج السارد في "التابع" من النص، كما كان يفعل الموري، وهذا ما منح قصته تماسكاً أكثر وانسياباً في الإيقاع القصصي ونقاء سردية نفقده في "الغفران".

الفصل الثاني

الأشكال القصصية

عرفنا أنواع القصة العباسية من دينية وواقعية ورمزية وفلسفية ونقدية وشعبية، وعرفنا تطور الأشكال القصصية من الخبر القصصي (كالأخبار الأدبية والتاريخية) إلى المقاومة والقصة الشعبية والقصة الخيالية، كذلك كانت القصة العربية قصيرة وطويلة من بضعة أسطر إلى بعض صفحات إلى مئات الصفحات. والآن علينا أن نعرف الأشكال القصصية من حيث هي: قصة مفردة، قصة مشهدية، قصة إطارية، قصة مسلسلة بغض النظر بما إذا كانت قصة قصيرة أو طويلة.

١ - النادرة:

يعرف الدكتور محمد رجب النجار النادرة بأنها "أقصوصة مرحة، تتكون من وحدة سردية مستقلة بذاتها، ومن ثم فهي تتسم بالإيجاز، بل هي معنة في القصر، محدودة الخصائص نمطية الأبطال، وتتكون من عنصر قصصي واحد Motif يدور موضوعها حول وقائع الحياة اليومية، والتجارب الشخصية والإنسانية^(١)". وتحفل كتب التراث بعدد لا حصر له من النوادر أو الطرف اللطيفة، التي تقدم موقفاً قصصياً مركزاً هو أشبه بـ"اللقطة" القصصية، وربما تكون هذه النوادر من غير راو، أو يعبر عنها بمفتاح سردي غامض، مثل: يروى، قيل، ذكر، زعموا... أو تكون أخباراً قصيرة جداً التقطتها ذاكرة وقادة وعين ناقدة، كما في هذه الأنماذجات المتفرقة:

(١) النجار (محمد رجب)، التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٦٨٥. كذلك: النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية، ص ٢٦٩.

أ - وذكروا أن شبيب بن يزيد الخارجي مر بغلام مستنقع في الفرات فقال له: يا غلام اخرج إني أأسلك، فعرفه الغلام فقال له: إني أخاف. أفأمان أنا إذا خرجت حتى ألبس ثيابي: قال: نعم، فخرج وقال: والله لا ألبسها اليوم. فضحك شبيب وقال: خدعتي رب الكعبة ووكل به رجلاً من أصحابه يحفظه إلا يصيبه أحد بمكروه^(٢).

ب - وقال الحاج حميد الأرقط وقد أنشده قصيدة يصف فيها الحرب: يا حميد هل قاتلت قط؟ قال: لا أيها الأمير إلا في النوم. قال: وكيف كانت وقعنك؟ قال: انتبهت وأنا منهزم^(٣).

ج - قيل لطفيلى: كم اثنان في اثنين؟ قال أربعة أرغفة^(٤).

د - يروى عن سماك بن حرب أنه قال: كف بصرى، فرأيت في المنام كأن قائلاً يقول لي: إيت الفرات، فانغمس فيه، وافتتح عينيك، قال: فعلت، فأبصرت^(٥).

تتألف النادرة من وحدة سردية مستقلة، فيها حدث مكتف يقوم على الطرافه، وكثيراً ما يكون الخطاب فيها يضمmer الكثير من الأحداث، شأنها شأن المثل، وهي نوع من الخبر القصصي ازدهر كثيراً في العصر العباسي، ولاسيما الفرون الثلاثة الأولى، إذ كانت نوادر الأعراب والمحمقين والنوكى والطفيليين والمجانين وسواهم من الهاشميين مادتها الأساسية، وبرزت أسماء أعلام من أصحاب النوادر أصبحت مع الزمن شعبية، مثل هبنقة وأشعب وجحا وغيرهم.

في النادرة الأولى نرى الاكتناز بالحدث التاريخي والديني، فمن المعروف أن شبيب بن يزيد كان إماماً للخوارج الصفرية في العصر الأموي، وكان بعض الخوارج (كالأزارقة) يكفر المجتمع ويستحل قتل نساء الكفار وأطفالهم، وهذا نفهم موقف الصبي الذي خاف الخروج من الماء، لأنه يعرف أن دمه مسفوك في عرف هؤلاء القوم، والصبي لم يتميز بين الصفرية

(٢) الجاحظ، المحسن والأضداد، ط أبو ملحم، ص ١٢٦.

(٣) نفسه، ص ١١٥. البيهقي، المحسن والمساوئ، ص ٢٠٩.

(٤) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج ٦، ص ٢٠٧.

(٥) القشيري، الرسالة القشيرية، ص ٣٧٧.

والأزارقة، فاحتال لخلاص نفسه بذلك العهد أنه يأمن حتى يلبس ثيابه، ولكن ذروة الحدث تبلغ عند الخدعة، حين أقسم : "والله لا ألبسها اليوم"، فأنقذ نفسه لأنه لا يضمن مصيره بعد أن يرتدي. وعلى الرغم من روح الفكاهة الذي يسود هذه الظرفة، فإن فيها مرارة عميقة، حين نجد خوف الطفولة التي لا ذنب لها في صراعات الكبار أمام حد السيف الذي لا يرحم.

وقد رويت الظرفة بالمفتاح السردي "ذكروا" إحياء بانتشارها وشهرتها وشعبيتها، وهو ما يجعلها تحمل موقفاً شعبياً من هذا الحدث، فهي إدانة رمزية لموقف الخارج من قتل الأطفال، ولو لا الجانب الطريف في هذا الخبر لما رويت الحادثة من أصلها، ولذلك يمكن القول إن النادرة موقف مكتف يوحى بأحداث كثيرة غير فردية، شأنها شأن كل أدب عظيم.

وفي النادرة الثانية موقف نقي يتخفي وراء ستار الفكاهة، فقد عبرت بلغة مركزية معبرة عن نمط سائد من الشعراء الذين "يقولون ما لا يفعلون"، وزيف مواقفهم، واعتمدت النادرة على المفارقة بين (قصيدة الحرب)، التي تمثل الفن الكاذب الذي أحس الحاج به، و(الحرب في المنام)، التي تمثل أقصى الضعف لأن الحلم تعويض عن النقص في الواقع، وتبلغ الظرافة ذروتها في الهزيمة حتى في النوم.

وفي النادرة الثالثة موقف نفسي واجتماعي كثيف، فالأرقام لا تعني للطيفي شيئاً إذا لم تترجم إلى طعام، وتفكيره في الطعام استغرق كل شيء في وعيه، فهو على الرغم من معرفته الجواب، فإنه لم يملك نفسه أن ينفصل عن همه الوحيد في الحياة، الطعام، ولو استبدلنا بالطيفي فقيراً لكان الجواب نفسه، ولو استبدلنا به شخصية أخرى لكان جوابها منسجماً مع اهتمامها، فقد رويت نادرة مشابهة عن بخيل سئل عن عدد قتلى بدر من الصحابة فأجاب: " كانوا ثلاثة وستين درهماً" (١). وهذا النوع من النواادر ظل محافظاً على شفويته، ولذلك نجده متداولاً في الكتب باختلافات بسيطة تدل على شعبيتها وشفويتها، يصبح السارد فيها هو الراوي المتخفي وراء عبارة غامضة، من مثل "ذكروا"، "قيل" ...

(١) الجاحظ، البيان والتبيين، ج ١، ص ١٧٣ وص ٢٧٩ . ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ج ٦، ص ٢٠٨ .

وفي النادرة الرابعة نحن أمام نمط آخر لا يعتمد على الفكاهة، وإنما يعتمد على الرمزية الموجلة في عالم الأسرار الصوفية، وهي على قصرها احتوت على حبكة كاملة من بداية (كف بصري) إلى وسط أو ذروة (المنام) إلى حل أو نهاية (فأبصرت)، وليس هذا بغرير على عالم الصوفية الطافح بالإشارات والأحوال. وهي كذلك رويت بصيغة المبني للمجهول "يروى" مفتاحاً سردياً غامضاً يهبي المتلقى لحدث غامض وغريب.

فالنادرة أبسط أنواع القصص في ذلك العصر، كانت أشبه بقطع من المرايا تعكس جانباً من الحياة، أو جزءاً من كل، وهو ما يتبع لها التمدد في الوعي الشعبي، بحيث تغدو رمزاً لأوضاع سائدة، أو أحلام مرسومة.

٢ - القصة المفردة:

تعني بالقصة المفردة الخبر السردي الذي يشتمل على فكرة واحدة وحبكة متكاملة، يتطور فيها حث واحد وينمي نمياً فنياً، وفيها شخصيات قصصية ذات ملامح متميزة فاعلة. ونجد هذا الشكل بكثرة لدى الجاحظ، كما في القصص: شيخ ربع الشاذروان، الجار المرزوقي، وليد القرشي، محفوظ النقاش... في كتاب "البخلاء"، وقصة جميلة والناسك (محاسن مكر النساء)، قصة شهاب بن حرقة السعدي... في كتاب "المحاسن والأضداد" للجاحظ، وقصة جدر اللص والحجاج والأسد في كتاب "الجليس الصالح والأئيس الناصح" للمعافى بن زكرياء، وقصة القاضي أبي حسان الزيادي والخراساني، وللص والعجوز الجلدة، وعيار بغدادي يحتال على أهل حمص، وقصة "امرأة من أهل النار" وقصة "شقيقان عشيقان"، وهما قستان إشكاليتان من أهم قصص التتوخي وأعمقها، وغير ذلك من القصص في "النشوار" و"الفرج بعد الشدة" و"المستجاد من فعلات الأجواد" للقاضي التتوخي، ومعظم قصص "المكافأة" لابن الداية، وغير ذلك. وتمثل لقصة المفردة بالقصص التالية، واضعين لكل منها عنواناً يميزها:

أ - (جميلة)^(٧):

"ذكروا أن الحاج بن يوسف أرق، ذات ليلة، فبعث إلى ابن القرية، فقال: أرق، فحدثي حديثاً يقصر على طول ليلي، ولكن من مكر النساء وفعالهن. فقال: أصلح الله الأمير! ذكروا أن رجلاً يقال له عمرو بن عامر من أهل البصرة، كان معروفاً بالنسك والساخاء، وكانت له زوجة يقال لها (جميلة)، وله صديق من الناسك، فاستودعه عمرو ألف دينار، وقال: إن حدثت بي حادثة، ورأيت أهلي محتاجين، فأعطيهم هذا المال. فعاش ما عاش، ثم دعي فأجاب، فمكثت جميلة بعده حيناً، ثم ساءت حالها، وأمرت خادمتها يوماً ببيع خاتمتها لغداء يوم أو عشاء ليلة. فبینا الخادمة تعرض الخاتم على البيع، إذ لقيها الناسك صديق عمرو، فقال: فلانة؟ قالت: نعم. قال: حاجتك؟ فأخبرته بسوء الحال، وما اضطررت إليه مولاتها من بيع خاتمتها، فهملت عيناه دموعاً، ثم قال: إن لعمرو قبله ألف دينار، فأعلمي بذلك صاحبتك. فأقبلت الجارية ضاحكة مستبشرة، وهي تقول: رزق حلال عاجل من كد مولاي الكريم الفاضل. فلما سمعت مولاتها ذلك، سألتها عن القصة، فأخبرتها، فخرت ساجدة، وحمدت ربها، وبعثت بالجارية إلى الناسك، فأقبل الناسك ومعه المال، فلما دخل الدار، كره أن يدفع المال إلى أحد سواها؛ فخرجت، فلما نظر إلى جمالها وكمالها، أخذت مجتمع قلبها، وفارقته النهى، وذهب عنه الحياة، وأنشأ يقول:

قد سلبت الجسم والقلب معاً
وبريت العظم مما تلحظين
فارددي قلب عميد واعلمي
صلة الضعفين مما ترجعين

فأطربت جميلة لقوله طويلاً، ثم قالت: ويحك، ألسن المعروف بالناسك المنسوب إلى الورع؟ قال: بلـ. ولكن نور وجهك سل جسمـي، فتداركيني بكلمة تقيمين لها أوديـ. وهذا مقام اللائذ بكـ! قالت: أيها المرائي المخادعـ! اخرج عنـي مذمومـاً مدحورـاًـ. فخرج عنـهاـ، وقد هـام قـلبـهـ، وأضـحتـ جميلـةـ تـعملـ الحـيلـةـ فيـ استـخـراـجـ حقـهاــ، فـأـتـتـ المـالـكـ تـرـفـعـ إـلـيـهـ ظـلـامـتـهاــ، فـلـمـ تـصـلـ

(٧) الجاحظ، المحسن والأضداد، ص ٣٠٣ - ٣٠٦.

إليه، فأتت الحاجب، فشككت إليه، فأعجب بها إعجاباً شديداً، وقال: إن لوجهك صورة أدفعها عن هذا، ولا يجعل بمثلك الخصومة فهل لك في ضعفي مالك في ستر ورفق؟ فقالت: سوءة لامرأة حرة تميل إلى ريبة. فانصرفت إلى صاحب الشرطة، فأنهت ظلامتها إليه، فأعجب بها وقال: إن حجتك على الناسك لا تقبل إلا بشاهدين عدلين، وأنا مشتر خصومتك، إن أنت نزلت عند مساري. فانصرفت عنه إلى القاضي، فشككت إليه، فأخذت بقلبه، وكاد القاضي يجن إعجاباً بها، وقال: يا قرة العين! إنه لا يزهد في أمثالك، فهل لك في مواصلتي وغناء الدهر؟ فانصرفت، وبانت تحتاب في استخراج حقها، فبعثت الجارية إلى نجار، فعمل لها تابوتاً بثلاثة أبواب، كل منها مفرد؛ ثم بعثت الجارية إلى الحاجب أن يأتيها إذا أصبح، وإلى صاحب الشرطة أن يأتيها ضحوة، وإلى القاضي أن يأتيها إذا تعالى النهار، وإلى الناسك أن يأتيها إذا انتصف النهار. فأتتها الحاجب، فأقبلت عليه تحدثه، مما فرغت من حديثها حتى قالت لها الجارية: صاحب الشرطة بالباب، فقالت للحاجب: ليس في البيت ملجاً إلا هذا التابوت، فادخل أي بيته شئت منه. فدخل الحاجب بيته من التابوت فأقبلت عليه. ودخل صاحب الشرطة، فأقبلت جميلة عليه تضاحكه وتلاطفه، مما كان بأسرع من أن قالت الجارية: القاضي بالباب؛ فقال صاحب الشرطة: أين أختي؟ فقالت: لا ملجاً إلا هذا التابوت، وفيه بيتان، فادخل أيهما شئت، فدخل، فأقبلت عليه، فلما دخل القاضي، قالت: مرحاً وأهلاً، وأقبلت عليه بالترحيب والتاطيف. فبينا هي كذلك، إذ قالت الجارية: الناسك بالباب، فقال القاضي: ماذا ترين في رده؟ فقالت: مالي إلى رده سبيلاً. قال: فكيف الحيلة؟ قالت: إني مدخلنائك هذا التابوت، ومخاصمته، فأشهد لي بما تسمع، وأحكم بيني وبينه بالحق. قال: نعم، فدخل البيت الثالث، فأقبلت عليه. ودخل الناسك، فقالت له: مرحاً بالزائر الجاني، كيف بدا لك في زيارتنا؟ قال: شوقاً إلى رؤيتك، وحنيناً إلى قربك. قالت: فالمال، ما تقول فيه: أشهد الله على نفسك برده أتبع رأيك. قال: اللهم إبني أشهادك لجميلة عندي ألف دينار وديعة زوجها. فلما سمعت ذلك هتفت بجاريتها، وخرجت مبادرة نحو باب الملك، فأنهت ظلامتها إليه، فأرسل الملك إلى الحاجب، وصاحب الشرطة، والقاضي،

فلم يقدر على واحد منهم؛ فقعد لها، وسألها البينة، فقالت: يشهد تابوت عندي. فضحك الملك وقال: يحتمل ذلك لجمالك. فبعث بالعجلة فوضع التابوت فيها، وحمل إلى بين يدي الملك، فقامت وضربت بيدها إلى التابوت وقالت: أعط الله عهداً لتنطقن بالحق، وتشهدن بما سمعت، أو لأضرمنك ناراً، فإذا ثلاثة أصوات من جوف التابوت تشهد على إقرار الناسك لجميلة بـألف دينار. فكبر ذلك على الملك، فقالت جميلة: لم أجد في المملكة قوماً أوفي ولا أقوم بالحق من هؤلاء الثلاثة فأشهدتهم على غريمي، ثم فتحت التابوت وأخرجت ثلاثة النفر، وسألها الملك عن قصتها فأخبرته، وأخذت حقها من الناسك. فقال: الحاج: الله درها ما أحسن ما احتالت لاستخراج حقها!!.

القصة من أصل هندي، فهي تظهر في المجموعة السنكريتية "كاتاساريتجرا" أو محيط ينابيع الحكايات التي جمعها سوماديما، وهي ذات أصل بوذى على ما يبدو انتقلت إلى الثقافة الفارسية^(٨) قبل أن تدخل الثقافة العربية في وقت مبكر، وربما انتقلت إلى "ألف ليلة وليلة" في صورتها الأولى (هزار أفسانة) قبل أن يحورها الراوي العربي وفق مفهومه الخاص، ففي الليالي (٥٩٢ - ٥٨٩)^(٩) نجد القصة بصورة مختلفة، فالبطلة في قصة "الليالي" تدافع عن عشيقها، وتنتقم من أرباب الدولة الذين أرادوا استغلالها ومراؤتها عن نفسها، كالملك والوالى والوزير والقاضى، وعربت القصة في رواية الجاحظ لا من حيث اللغة فحسب بل من حيث الأسماء والجو العام أيضاً، فهي تجري في البصرة وفي زمان غير بعيد عن زمن الحاج، وهذا يوجب معرفة أسماء الشخصيات الرسمية، وهو ما لا نجده في القصة، والراوى العربى نسي نفسه وسمى من يتولى زمام الأمور "الملك"، وهو لقب لو أطلق مجازاً فلا يطلق إلا على الخليفة (ولاسيما إذا كان بصيغة المفرد وبأن التعريف)، ويستخدم الجاحظ عبارة "ذكروا"، هذا المفتاح السردى الغامض الذى يستتر وراءه السارد (الجاحظ) مرتين، مرة يقوم بها السارد نفسه وأخرى يقوم بها الراوى ابن القرىءة، وهو راوٍ غامض أيضاً، قال الأصفهانى

(٨) ينظر في ذلك: رانيا (أ. ل)، الماضي المشترك بين العرب والغرب، ص ٣٦٥.

(٩) ألف ليلة وليلة، ط بولاق، ج ٣، ص ١٥٨ - ١٦٢.

على لسان الأصمسي وغيره: "رجلان ما عرفا في الدنيا قط إلا بالاسم: مجنونبني عامر، وابن القرية، وإنما وضعهما الرواية"^(١٠). هكذا نجد الجاحظ قد أصبح بعد هذه المجاهيل من الرواية سارد النص بلا منازع، يروي قصة مترجمة قديمة انتشرت في الأوساط الشعبية بلغته وأسلوبه.

تبدأ القصة بأرق الحاج ليلاً، الذي يكون المسوغ الأول للقص، ثم باستدعاء المسامر، وكما تقضي القصص القديمة، يكون الملك هو الذي يحرض على السرد ويحدد الموضوع (مكر النساء)، فيبدأ القص على لسان الراوي الذي يرفع عن نفسه مسؤولية الحكاية بقوله: "ذكروا"، وهي مرادف "زعموا" التي نجدها في حكايات "كليلة ودمنة"، ولكن يريد السارد تعريب القصة فيختار مدينة عربية (البصرة)، وإن ارتباك في بقية الأحداث، فغفل عن تبديل الوالي مثلاً بالملك، وهذا ما نجده كثيراً في القصص الشعبي الذي لا يدقق في عناصر القصة من حيث الزمان والمكان والشخصيات، ولكن استطاع السارد أن يربط بين الأحداث ربطاً منطقياً، فلم يكن هناك حشو في السرد وإنما كان كل عنصر في القصة ذات أهمية بنائية، فعلى سبيل المثال كان ذكر الخاتم ضرورياً في بداية القصة، لأنه يعبر عن اضطرار جميلة لبيعه فقط، وإنما لتستطيع أن تستري به في ذروة القصة صندوقاً ذات غرف، وإن لم يصرح السارد بذلك في سرده.

وفي القصة روح ناقد بوضوح للواقع الاجتماعي والسياسي، فهي قد عرّت فساد السلطة والمجتمع، من خلال شخصيات أساسية تمثل السلطة السياسية والدينية (الناسك المرائي المخادع، الحاج، صاحب الشرطة، القاضي)، ولasisima في عبارة البطلة الساخرة التي تقطر الماء: "لم أجد في

(١٠) الأصفهاني، الأغاني، ج ٢، ص ٣ . وابن القرية هو أبو سليمان أبوبن زيد بن قيس.. من النمر بن قاسط، والقرية جدته، ويعرف بابن القرية الهلالي (نسبة إلى محله بالبصرة). خالط الحاج ثم استماله ابن الأشعث إلى أن وقع في أسر الحاج فقتله سنة ٤٨٤هـ، ويبدو أنه شخصية حقيقة زاد الرواية في كلامه، كشخصيات شبيهة في ذلك العصر مثل أشعب وهبنة وجحا وسوهام، إذ إن أسلوبه اللغوي لا يشبه أسلوب عصره. انظر ترجمته في: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج ١، ص ٢٥٠ - ٢٥١.

المملكة قوماً أوفي ولا أقوم بالحق من هؤلاء الثلاثة فأشهدتهم على غريبي". وتنتهي القصة على غرار القصص الشعبي أيضاً باستحسان المروي له المباشر (الحجاج) الذي كان لا بد من ذكره هنا لأنه المحرض على القص والمختار لموضوعه. ولا ينسى السارد تعليم قصته بالشعر على سنة العرب القدماء في أخبارهم، ليتمثل هنا تعبيراً (عالياً) عن شدة عاطفة الإعجاب، وهو ما يجعل المتلقي يقتنع، بل يؤمن بشدة جمال هذه المرأة التي فتنت حتى الملك نفسه، فقال لها رداً على غرابة (شاهدها) وهو الصندوق: "يتحمل ذلك لجمالك".

وقد أجاد السارد في "تمذجة" الشخصيات واختيار أسمائها وصفاتها أيما إجاده، فالزوج المتوفى عمرو بن عامر ما هو إلا "فلان الفلاني" كما يقال "زيد وعمرو" تعبيراً عن عدم التحديد، لأنه لا داعي إلى ذكره كي لا يستنطت المتلقي الذي يجب أن يركز انتباذه في فتنة البطلة "جميلة" التي كان اسمها مطابقاً كل المطابقة لصفاتها ولأثرها السردي، أما الآخرون فلم يسمهم السارد وإنما أعطاهم "أسماء مهنية" لتدل على وظائفهم ومراكزهم الاجتماعية والسياسية لا أكثر، مثل: الناسك والحاجب وصاحب الشرطة والقاضي والملك، وفي ذلك تعليم ورمز لكل من يحمل هذه الصفات في المجتمع.

تقوم القصة على مكر النساء، وهو تعبير ذكور ي عن ذكاء المرأة، ووسيلته الحيلة، فجميلة شأنها شأن شهرزاد لا تستطيع أن ترفع الظلم الاجتماعي الواقع عليها إلا بالاعتماد على نفسها، إذ لا نصير لها ولا معين في واقع قاس وظلم، يرى فيها فريسة ضعيفة، فتووجه واقعها وتحمي نفسها بالعقل والذكاء، فتنسل إعجاب المتلقي رغمًا عنه، حتى لو كان مثل الحاج (أو أي مستبد)، وهو من هو.

نسج الجاحظ قصته بفنية عالية، سرداً ووصفاً وحواراً، بحبكة محكمة تعتمد على التأثير النفسي والتصاعد الدرامي، والاقتصاد في اللغة وإن كانت معبرة، ولا سيما في الحوار. فإذا كانت قصة "ألف ليلة وليلة" أكثر تحرراً وأكثر سخرية من قصة الجاحظ، فإن قصة "جميلة" الجاحظية أكثر تماساكاً وأكمل فنياً وأكثر إقناعاً، وهي كذلك أعمق أثراً في النفس لما تحمله من قيم فاضلة تضاد قيم المجتمع الفاسد، فرسالة "جميلة" نبيلة في مقاصدها ونقدتها

للمجتمع، أما رسالة بطلة القصة في "ألف ليلة وليلة" فهي سلبية في مجتمع فاسد، فهي تصور صراع الفساد والفساد، لا صراع الفضيلة والفساد.

ب - التاجر البصري^(١):

"وحدثي [عبيد الله بن محمد الصروي] أيضاً قال: حدثي ابن الدنانيري التمار الواسطي، قال: حدثي غلام لي قال: كنت ناقداً بالأبلة، لرجل تاجر، فاقتضيت له في البصرة نحو خمسين دينار عيناً وورقاً، ولفتها في فوطة، وأشفبت على المصير إلى الأبلة فما زلت أطلب ملاحاً، حتى رأيت ملاحاً مجازاً في خيطية خفيفة فارغة، فسألته أن يحملني، فسهل علي الأجرة، وقال: أنا راجع إلى منزلي بالأبلة، فانزل معى، فنزلت، وجعلت الفوطة بين يدي. وسرنا إلى أن تجاوزنا مسماران، فإذا رجل ضرير على الشط، يقرأ أحسن قراءة تكون. فلما رأه الملاح كبر، فصاح هو باللاح: احملني، فقد جنني الليل، وأخاف على نفسي، فشتمه الملاح. فقلت له: احمله، فدخل إلى الشط فحمله، فلما حصل معنا رجع إلى قراءته، فخلب عقلي بطبيها. فلما قربنا من الأبلة، قطع القراءة، وقام ليخرج في بعض المشارع في الأبلة، فلم أر الفوطة، فقمت واقفاً، واضطربت، وصحت. فاستغاث الملاح، وقال: الساعة تقلب الخيطية، وخطبني خطاب من لا يعلم حالى. فقلت له: يا هذا، كانت بين يدي فوطة فيها خمسين دينار. فلما سمع الملاح ذلك، بكى ولطم وتعرى من ثيابه، وقال: ادخل الشط ففتش، ولا لي موضع أخبار فيه شيئاً فتتهمني بسرقة، ولدي أطفال، وأنا ضعيف، فالله في أمري، وفعل الضرير مثل ذلك، وفتشت الخيطية فلم أجده شيئاً، فرحمتهما، وقلت: هذه محنة لا أدرى كيف التخلص منها، وخرجنا، فعملت على الهرب وأخذ كل واحد منا طريقاً، وبت في بيتي، ولم أمض إلى صاحبى، وأنا بليلة عظيمة. فلما أصبحت، عملت على الهرب إلى البصرة، لأستخفى فيها أياماً، ثم أخرج إلى

(١) القاضي التتوخي، الفرج بعد الشدة، ج ٤، ص ٢٥١-٢٥٥. أيضاً من كتاب الفرج بعد الشدة، اختيار د. عبد الإله نبهان، ج ٢، ص ٢٨٩-٢٩٦. نشوار المحاضرة، ج ٧، ص ٨٥-٨٩.

بلد شاسع، فانحدرت، فخرجت في مشرعة بالبصرة، وأنا أمشي وأتعثر وأبكي
قلقاً على فراق أهلي ولدي، وذهاب معيشتي وجاهي، إذ اعترضني رجل،
قال: يا هذا، ما بك؟ قلت: أنا في شغل عنك، فاستحلبني، فأخبرته. قال:
امض إلى السجن ببني نمير، فاشترى معي خبزاً كثيراً، وشواءً جيداً، وحلوى،
وسل السجان أن يوصلك إلى رجل محبوس، يقال له أبو بكر النشاش، وقل له:
أنا زائره، فإنه لا تمنع، وإن منعت، فهو للسجان شيئاً يسيرأ فإنه يدخلك
إليه، فإذا رأيته فسلم عليه ولا تخاطبه حتى تجعل بين يديه ما معك، فإن أكل
وغسل يديه، فإنه يسألوك عن حاجتك، فأخبره خبرك، فإنه سيدلك على من أخذ
مالك، ويرتجعه لك. ففعلت ذلك، ووصلت إلى الرجل، فإذا هو شيخ متقل
بالحديد. فسلمت عليه، وطرح ما معه بين يديه، فدعوا رفقاء كانوا معه
فأقبلوا يأكلون معه، فلما استوفى وغسل يديه قال: من أنت، وما جاء بك؟
فسرحت له قصتي، فقال: امض الساعة لوقتك - ولا تتأخر - إلى بني هلال،
فاقصد الدرج الفلانى حتى تنتهي إلى آخره، فإنه تشاهد باباً شرعاً، فافتتحه
وادخل بلا استئذان، فستجد دهليزاً طويلاً يؤدى إلى بابين، فادخل الأيمن
منهما، فسيدخلك إلى دار فيها بيت فيه أوتاد وبواري، وعلى كل وتد إزار
ومئزر، فانزع ثيابك، وعلقها على الوتد، واتزر بالمئزر واتسح بالإزار،
واجلس، فسيجيء قوم يفعلون كما فعلت، إلى أن يتكلموا، ثم يؤتون الطعام
فكـلـ مـعـهـ، وـتـعـمـدـ أـنـ تـفـعـلـ كـمـاـ يـفـعـلـونـ فـيـ كـلـ شـيءـ، فـإـذـاـ أـتـواـ بـالـنـبـيـ فـاـشـرـبـ
معهم أقداحاً يسيرة، ثم خذ قدحاً كبيراً، فاملأه، وقم، وقل: هذا ساري لخالي
أبي بكر النشاش، فسيضحكون ويفرحون، ويقولون: هو خالك؟ فقل: نعم،
فسيقومون ويسربون لي، فإذا تكامل شربهم لي، وجلسوا، فقل لهم: خالي يقرأ
عليكم السلام، ويقول لكم: بحياتي يا فتيان، ردوا على ابن أخي المئزر الذي
أخذتموه أمس من السفينة بنهر الأبلة، فإنهم يردونه عليك. فخرجت من عنده،
فعملت ما قال لي، وجرت الصورة، على ما ذكر، سواء بسواء، وردت
الفوطة على بعينها، وما حل شدها. فلما حصلت لي، قلت لهم: يا فتيان، هذا
الذي فعلتموه هو قضاء لحق خالي، وأنا لي حاجة تخصني. فقالوا: مقضية.
فقلت: عرفوني كيف أخذتم الفوطة؟ فامتنعوا، فأقسمت عليهم بحياة أبي بكر

النقاش. فقال لي واحد منهم: تعرفي؟ فتأملته، فإذا هو الضرير الذي كان يقرأ، وإنما كان يتعامى حيلة ومكرًا. وأومأ إلى آخر، وقال: أتعرف هذا؟ فتأملته، فإذا هو الملاح بعينه. فقلت: أخبراني كيف فعلكما؟

قال الملاح: أنا أدور في المشاريع في أول أوقات المساء، وقد سبقت المتعامي فأجلسته حيث رأيت، فإذا رأيت من معه شيء له قدر، ناديته وأرخصت عليه الأجرة وحملته، فإذا بلغ إلى القارئ، وصاحب بي، شتمته، حتى لا يشك الراكب في براءة الساحة، فإن حمله الراكب فذاك، وإن لم يحمله رفقة حتى يحمله، فإذا حمله، وجلس هذا يقرأ قراءته الطيبة، ذهل الرجل كما ذهلت أنت، فإذا بلغنا إلى موضع نكون قد خلينا فيه رجلاً متوفعاً لنا، يسبح حتى يلتصق السفينة، وعلى رأسه قوصرة، فلا يفطن الراكب، فيستتب هذا الرجل المتعامي - بخفة - الشيء الذي قد عينا عليه، فيليقيه إلى الرجل الذي عليه القوصرة فيأخذها ويسبح إلى الشط، فإذا أراد الراكب النزول، وافتقد ما معه، عملنا كما رأيت، فلا يتهمنا، ونترفق، فإذا كان الغد، اجتمعنا واقسمنا ما أخذناه، واليوم كان يوم القسمة، فلما جئت بر رسالة خالك أستاذنا، سلمنا إليك الفوطة. قال: فأخذتها، وانصرفت".

كان القاضي التتوخي أميناً لطريقة السندي بحكم وضعه الفكري والاجتماعي، فهو قاض رصين يدقق في أخباره ومنقولاته، فكان السندي وسيلة لإثبات صدقية التصريح وواقعيتها، لتكون أشد فعلاً وأثراً في نفس المتنادي، ولتوصل إليه رسالتها الخُلُقية والنفسيّة، ولكن ذلك لا يعني أن التتوخي لم يكن سارداً من الطراز الرفيع، فإن النص في النهاية نصه، واللغة لغته، والرؤى رؤيته، فهو يلتفت من الحياة أحداثاً ومواضف شديدة الشخصية، وينسجها بلغة قصصية قادرة على التعبير عن الحالات المتنوعة برشاقة ويسر، فإذا قصصه تنقل إلينا نبض الحياة الاجتماعية والسياسية نقلأً أميناً ودقيقاً.

والناظر إلى سلسلة السندي يجدها تتعلق بشخصيات اجتماعية عادلة، فهي ليست نخبة متقدمة، وإنما من عامة الشعب، فمنها التاجر التمار، ومنها غلامه الذي يعمل عنده وكان قبل ناقداً لأحد التجار، يجمع له نقوده من متعامليه، وهو ما يمنح القصة واقعية شديدة ويهيئ القص لحكاية من الحياة الشعبية.

والقصة تحفل بالمفردات الدالة على البيئة الشعبية مثل: الفوطة، الخيطية، المشارع، القوصرة، الساري (النخب) ... إلخ. وتدور أحداثها في فضاء محدود بين البصرة والأبلة، يرويها راوٍ هو (البطل) القصصي نفسه، فيسبغ على القصة حيوية وينحها دفناً يوفره ضمير المتكلم في نفس القارئ أو المتنقي.

تتألف هذه القصة من الوحدات السردية التالية:

- ذهاب الناقد لجمع أموال رب عمله من المتعاملين معه في البصرة.
- احتياجه إلى قارب في وقت متاخر، وإغراء ملاح له بسعر رخيص معلم.
- اندهشه من صوت القارئ المتعامي ليكون مسوغاً للقبول بنقله في القارب وظهور الملاح برفض نقله.
- فقدان الفوطة وظهور الملاح والمتعامي بالجزع وإثبات براءتهما.
- اضطرار الرجل إلى البقاء في البصرة حرجاً من مواجهة رب عمله وقلقه ونيته الفرار بعيداً.
- لقاوه برجل لفت انتباذه ببكائه وجزعه ومعرفته سبب ذلك ونصيحته له بزيارة أبي بكر النقاش في السجن حاملاً معه ألواناً من الطعام.
- مقابلته لزعيم اللصوص أبي بكر بن النقاش فيبني نمير (سجن البصرة) وإخباره بالقصة، ومساعدته له بحيلة موصوفة يدعى فيها أنه ابن أخيه.
- ذهابه إلى اللصوص فيبني هلال (حي شعبي بالبصرة)، كما رسم له ابن النقاش، ومقابلته للملاح والمتعامي هناك واستعادته المال كما هو.
- حل اللغز (الحيلة الأولى).

تقوم هذه القصة كسابقتها على الحيلة والذكاء، الموضوع المحبب في هذا العصر، الذي يعبر في ما يعبر عن أزمة اجتماعية وخلقية ونفسية، ولكنها هنا حيلتان: الأولى (حيلة اللصوص) تسبب عقدة القصة وتؤزم الحدث، وتوسّس اللغز، والأخرى (حيلة الزعيم) تقدم الحل وتخرج البطل من الورطة التي وقع فيها، إذ نجد عصابة من اللصوص الأذكياء تحتال على الرجل، فتقوم بتوفير الظروف المناسبة للإيقاع به، ثم وقوعه في ورطة شديدة

بسبب حرجه الشديد من رب العمل في الأبلة، وضياع أسرته وسمعته، ثم مصادفته لرجل نصيح شده منظره البائس فرق له ونصحه بمقابلة زعيم اللصوص السجين، وهذا الرجل تجسيد للقدر الذي يتدخل في مصاير أبطال التوخي دائماً، ثم رسم الزعيم خطة له لاسترداد ماله، ونجاح الخطة، ومعرفة حل اللغز. إنها قصة أنموذجية الحبكة، نجد فيها الأحداث تتسلسل متتابعة من البداية إلى العقدة أو الأزمة ثم الحل، وهي مقنعة بواقعيتها ومنطقية أحداثها.

تصور القصة حياة فئة من الناس في ذلك العصر، من خلال شريحة التجار والعاملين لديهم، واللصوص المنظمين الذين يتمتعون بذكاء شديد يستخدمونه للإيقاع بفرايئهم من الأغنياء، ولهم زعيم (أستاذ) يشرف عليهم ويوجههم. وهي تدل على اضطراب أحوال المجتمع وفقدان الأمن في تلك المرحلة، ولاسيما في جنوب العراق الذي شهد الكثير من المآسي والثورات والعصيانات، وهو ما أفقده الأمان وأرخى قبضة الدولة عنه، فرتفع فيه اللصوص وشذاذ الآفاق. كذلك تصور الفساد المستشري في مفاصل الدولة، بالإضافة إلى الرشوة التي كانت منتشرة على ما يبدو، كما ظهر ذلك في قول الرجل النصيح: " وإن منعت، فهو للسجان شيئاً يسيراً فإنه يدخلك إليه"، وهذا الأمر يشير بطرف خفي إلى استمرارية اتصال زعيم اللصوص بعصاباته على الرغم من أنه في السجن، بسبب فساد القائمين على حراسته.

وكانت الشخصيات التي رسمها السارد مقنعة بتصرفاتها وأقوالها، وهي شخصيات هامشية أضفت على القصة نكهة شعبية خاصة، تجلّى ذلك في طبيعة هذه الشخصيات وأثارها الاجتماعية الإيجابية والسلبية، كذلك في طبيعة حوارها ورموزها اللغوية المستخدمة. ولم تكن الشخصيات نمطية ثابتة دائماً، فزعيم اللصوص، على الرغم من خبث طبيعته، لا يعدم صفات إيجابية تمثل في ردة لجميل الرجل الذي أتاه بالطعام والشراب، فلم يرده خائباً حين لجا إليه.

وعلى الرغم من أن التوخي يغلب الحل القردي في أكثر الأحيان (مصالحة البطل في ذروة أزمته للرجل النصيح)، شأنه في ذلك شأن جميع القصاص الشعبيين عبر التاريخ، في اللجوء إلى "موضوعة المساعدة، العنصر الأساس في كل حكاية، إلا أنه هنا أوجد ظروفًا ومسوغات واقعية

لتحقق هذا الحل القدري، تمثلت في مظهر البطل الخارجي (البكاء القلق والاضطراب بصورة لافتة)، فكان ذلك مسوغاً للسؤال عن حاله وقصته، ولأن القصة تدور حول حالة خاصة من الأحداث كان الحل فيها حالة خاصة أيضاً، لإثبات أثر "القدر" في حياة الناس، لتشيّط إيمانهم ويقينهم، وهي رسالة المؤلف الضمني في "الفرج بعد الشدة".

ج - (توبة مسافر) ^(١٢):

"وحدثني محمد بن يزيد - وكان حسن التكشف، سيد الرأي - قال: أطلق جماعة من حبس ابن طولون كانت قد وقعت بهم ظنة بالталصص، وكانوا ينزلون كورة أهناس. فإني عند بعض أصحاب الأكسية حتى وفاه غلام أصفر، خبىث المنظر، متمكن من نفسه، من الخارجين من الحبس، فرحب به، وجلس عنده، وهنأ بسلامته. ثم سأله عن حاله، فقال: "خرجت من الحبس كما تراني، وما معى نفقة تبلغني منزلي".

فقلت له: "ما اسمك؟"، فقال: "مسافر"، فقلت له: "يا فتى! قدم الله في أمرك ولا تعدل عنه، فإن الراحة في ظله"، فقال لي: "يا سيدى! الحق فيما قلتة، والنفس أمارة بالسوء، والتوفيق إلى الله دون خلقه"، فأعجبني جوابه، وقلت له: "كم يكفيك إلى منزلك؟"، فقال: "دينار"، فدفعته إليه وقلت له: "إذا حدثتك نفسك بإخافة السبيل فابعث إلي حتى أمسك من رمك، وأكف فاقتك".

فما مضى شهر حتى اضطربت ناحية أهناس والبهنسا بتساطر رجل من اللصوص في جمع كثير على كثير من المواقع، وكبسهم الضياع، وكانت لي أسلاف بسمسطا ونواحيها، فخرجت لقبضها في رفقة من التجار، قد حملوا البز والطيب وما يحتاج إليه للأرياف. فإننا بنواحي المحرقة، حتى لقينا قطعة من اللصوص، فساقتنا بأسرنا إلى موضع منقطع عن المارة، وفيه شاب أصفر راكب فرس، ومعه مقدار خمسة فوارس، فعرضت الجماعة عليه إلى أن بلغني، فتأملته فوجدته "مسافراً"، فأكب على رأسي وتحفَّ بي، ثم قال لأصحابه: "أخطأ والله حزركم، هذه رفقة شيخي وسيدي،

(١٢) ابن الداية (أحمد بن يوسف الكاتب)، المكافأة، ص ٣٦ - ٣٨.

ووالله لا دخل إلى منها شيء". وسار معنا حتى أخرجنا إلى الأمن، ثم قال لي: "أنا أعلم أنك لا تأكل طعامي، ولا تقبل شيئاً مني، وقد والله يا سيدى حبست إلى مجازة ما أنا بسيله، فنشدتك الله لما جعلتني طريقك في الرجعة!". فتضمنت له ذلك.

ودخلنا مدينة أهناس، فشاع خبر ما أولاني في الناس، وكان المتقلد لها رجلاً من أصحاب أحمد بن طولون، يعرف بفهمه، متقدماً عنده أثيراً لديه، فبعث إلى، وعرف مذهبى، فقال: "قد أحفيت المسألة عن هذا الغلام، فرأيته لا يرى القتل، ولا هتك الحريم، وإنما يتعلق بأطراف الأموال ولا يبلغ الاجتياح. وأنا أسألك أن تسفر بيبي وبينه، فإني أؤمنه وأكرمه وأقلده سيارة البلد". فرجعت في حاجة فهم إليه، فألفيته والجماعة بين يديه، فأدبت إليه رسالته، وأعلنته أن هذا الرجل صحيح الضمان، فقال: "يا سيدى، ما بيبي وبينه في الأعمال إلا أنس الناس به". ثم قال لأصحابه: "من يساعدني على الخروج إلى الله عز وجل؟"، فقالوا بأجمعهم: "تحن". فسار معى حتى إذا قربنا من أهناس، وضع حبلًا في عنقه، وقال: "ادخل بي في زي الأسرى وهذه الجماعة". فدخلوا والناس يبكون لما اتفق لهم من حسن الهدية، ورأى الناس عجباً من سوق شيخ مثلى ضعيف رجلاً قد أعجز السلطان. فطلب فهم أن يقبل له خلعة، فامتنع من ذلك، وأضاف أصحابه إلى فهم، وأقام إلى وقت الحج فخرج إلى مكة راجلاً، ثم فقدته".

يروي هذه القصة راو مشارك، يصفه السارد بأنه "كان حسن التفشن، سيد الرأي"، ليوحى بصدق خبره أولاً، وليمهد بهذه الصفات لجو القصة؛ فنحن أمام رجل نقي حكيم، وهذا السمت فيه يشي بأنه سيكون للنقى والحكمة أثر كبير في القصة. وتتألف القصة من الوحدات السردية التالية:

- خروج مجموعة من اللصوص من حبس ابن طولون.
- قدوم مسافر إلى تاجر الأكسية وتعرف الراوى له ومعرفته ب حاجته وإعجابه بجوابه.
- تقديم الراوى لمسافر ديناراً مساعدة، ووعده له بالمساعدة ليبعده عن اللصوصية.

- اضطراب ناحية أهناس والبهنسا باللصوص، وسفر الراوي لقبض أسلافه في تلك النواحي في رفة من التجار .
- استيلاء اللصوص على القافلة وأسر أصحابها، ولقاء الراوي بمسافر من جديد، وإطلاقهم على يده والوعد بالمرور به عند العودة.
- دخول أهناس وشيوخ خبر إطلاق اللصوص للشيخ وطلب الوالي (فهم) منه السفارة بينه وبين مسافر ووعده بالغفو والإكرام .
- عودة الراوي الشيخ إلى مسافر وعرضه عليه طلب الوالي ، وموافقة مسافر وجماعته، وتوبتهم ودخولهم مقيدين باكين معترفين بالذنب إلى الوالي .
- إنجاز الوالي لوعده ورفض مسافر تعففاً وخروجه إلى الحج وانضمام اللصوص التائبين إلى الوالي .

هذه القصة كغيرها من قصص ابن الديمة، تصور جوانب من الحياة الواقعية في عصره، وترمي إلى الإصلاح بعرض أنماط حيات مختلفة من البشر الذين انحرفت خطاهم في درب الحياة، ولكنهم استطاعوا أن يعودوا إلى جادة الصواب، فاستحقوا المكافأة. وعلى الرغم من أن الكاتب ينطلق من وجهة نظر رسمية بحكم منصبه ووضعه الاجتماعي، فإنه لا يخفى ما أصاب المجتمع في عصره من شرخ عميق في العلاقة بين الحاكم والمحكوم، فكانت قصصه موجهة إلى طرف المجتمع، إلى الحاكم ليتبه على فساد الحكم والموظفين وضرورة إصلاح دوائر الدولة واختيار العمال، وإلى المحكوم ليتبه على أن طرق الصلاح والصواب ليست مسدودة. فنراه يعبر لاشعورياً عن هذا الوضع المضطرب في قوله: " كانت قد وقعت بهم ظنة بالتلصص" ، تعيرأً بما يقع من ظلم في التعامل مع قضايا الناس، وإنما مسوغ هذه "الظنة" والسارد يعرف أن أحدهم كان لصاً حقيقياً هو "مسافر"؟

يتميز ابن الديمة بدقة لغته في التعبير عن مواقفه وعن أصواته القصصية، معتمدًا على الألفاظ الدقيقة في الدلالة، فلفظ (ابن طولون) يحدد لنا المرحلة (الزمن)، وأسماء المدن والقرى تحدد المكان، ولفظة (أسلاف) تدل على عمل الشخصية وطبيعة التعامل في بعض الأمور الاقتصادية في العصر، ولفظة

(سيارة) تدل على وظيفة من وظائف العصر، وهي مرافقة القوافل وتأمين الطرق... فنسمع في قصصه أصداء العصر ونرى ملامح المجتمع، لكنه أمام قصص واقعية نابضة بالحياة.

ومما يتميز به ابن الديمة أيضاً أن قصصه لا تعتمد على الأحداث الغريبة، ولا الخارقة، ولا الاستثنائية، وإنما هي أحداث واقعية يمكن أن نرى مثلها الكثير في الحياة، وهذا جعل شخصياته من لحم ودم فيها القوة والضعف، وتحمل في نفوسها بذور التحول، مثل أي إنسان طبيعي. وفي هذه القصة نجد اللص العتيد شخصاً طبيعياً فيه صفات من يخرج على القانون، ومن يخرج من السجن أيضاً، فهو كما وصفه "غلام أصفر، خبيث المنظر، متمنك من نفسه"، ولكنه لا يعدم صفات إيجابية، فهو صادق لأنّه حين سأله كم يلزم الطريق إلى بلده لم يطلب سوى دينار، ولو كان قبيح المخبر كقبح منظره لطلب أكثر وهو اللص الذي لا يأنف من الاستيلاء على أموال الناس بالقوة، وهو ما يدل على بذرة الخير فيه التي سينميها السارد شيئاً شيئاً، ثم نزداد اقتراباً من هذه الصفة في شخصيته حين يتكلم مع الشيخ، فيعبر هذا عن إعجابه بكلامه بقوله: "فأعجبني جوابه". ثم تنمى الصفة الإيجابية فيه، في لقاءه الشيخ مع القافلة المسلوبة، وتتمي أكثر في وصف الوالي له بأنه "لا يرى القتل، ولا هتك الحريم، وإنما يتعلق بأطراف الأموال ولا يبلغ الاجتياح"، فهو صعلوك شريف يذكرنا بأنموذج عروة بن الورد الإيجابي. ولنلمس تعاطف السارد، كغيره من كتاب عصره، مع هذه الأنماط المهمشة في المجتمع التي لم تخلق شريرة بطبعها وإنما كانت ضحية فساد الزمان بالمفهوم السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

وقصص ابن الديمة كلها قصيرة موجزة ولكنها مكثفة، تشكل فسيفساء اجتماعية، يكون للصراع فيها بين السلطة والفرد الاجتماعي أثر عظيم، وهي كلها تعتمد أيضاً على حركة موضوعية تتفق مع سيرورة الحياة وحركة الزمان الطبيعي، يسير فيها الزمن القصصي موازياً للزمن الطبيعي إلا نادراً. وكتاب "المكافأة وحسن العقبى" يضع ابن الديمة في مصاف كبار كتاب القصة الواقعية في العصر العباسي إلى جانب الجاحظ والتوخي.

٣ - القصة المشهدية:

تعني بالقصة المشهدية ذلك النوع من القصص التي تحتوي على عدة أخبار متفرقة يرويها راو أو أكثر تدور كلها حول البطل القصصي، وهو نوع شائع في القص العربي، وربما كان نوعاً عربياً محضاً، ونرد هذا النوع إلى تدوين السيرة النبوية التي كانت سلسلة من الأخبار المتفرقة والموافق المختلفة، ثم جمعت في كتاب واحد، مع محاولة لترتيبها ترتيباً زمنياً يتاسب مع تطور الأحداث، وانتقل ذلك إلى التأليف الأدبي ولاسيما في كتب الأخبار والتراجم العامة، وعلى رأسها كتاب "الأغاني" للأصفهانى الذي كان يورد فيه الأخبار المتعلقة بالشخص صاحب الترجمة وبروايات مختلفة، لتشكل بمجموعها سيرة أدبية له. وكذلك نجده في القصص الدينى، ولاسيما قصص الأنبياء، التي كانت سيراً مختصرة لكل واحد منهم؟ وتسلل هذا النوع إلى السرد الذي يجنس الأخبار القصصية، حتى صار نوعاً متميزاً ومنتشرأ، وكنا قد رددنا هذا الأمر إلى مزاج المؤلفين بين الروايات المختلفة حول الشخصية صاحبة الخبر، ولكنه في القصة أصبح هدفاً يقصد لذاته، وأسلوباً سردياً يسعى إليه المؤلف لغایات فنية وفکرية. فالجاحظ في بخلائه يستخدم هذا النوع لاستكمال الصورة التي يرسمها لشخصياته القصصية، والمعرى في "الغفران" و"الصاهل والشاحج" يلجاً إلى هذا النوع أيضاً لأن موضوعه القصصي قائم على تنوع الشخصيات الثانوية وتنوعها، إذ ينتقل ابن القارح بطل روایته من شاعر إلى آخر يطرح في كل لقاء قضية النقاش ويدلي فيها برأي هو في النهاية رأي السارد الذي يتماهى كثيراً ببطله لأنه يفترض فيه العلم الواسع الذي "لا يخفى عليه" هذا الأمر أو ذاك. وقل مثل ذلك في "التوابع والزوايا" لابن شهيد، فبطله يطوف مغامراً في عالم الجن، يناظر ويناقش. وبما أننا لا نستطيع نقل قصة كاملة من الأنموذجات سابقة الذكر لطولها، فإننا سنكتفي بـ "قصة الكندي"^(١٥) في كتاب البخلاء مثلاً عليها، ونلخصها على النحو التالي:

- ١ - عمرو بن نهيو يحدث الجاحظ بعدة أخبار عايشها عن الكندي:
- أ - إلزام الكندي لسكن داره وبعض جيرانه إحضار بعض ما يطبخون بحجة وجود امرأة وحمى في الدار.

ب - تغدي عمرو عنده ودخول جار صديق لعمرو وعدم دعوة الكندي له واضطرار ابن نهبي لدعوته خجلاً ورد الجار: "قد والله فعلت" وقول الكندي: "ما بعد الله شيء"، وتكليفه بهذا الرد.

ج - صراغه في الجارية عند سماعه صوت انقلاب جرة.

٢ - معبد يحدث الجاحظ بأخبار جرت له مع الكندي:

أ - نزوله دار الكندي على شرطه، وهو أن يكون له كل مخلفات الدواب والطعام، من روث وبعر وكساحة وعظم ونوى تمر وقشور الرمان وغرفة من كل قدر تطبخ للمرأة الوحشى.

ب - نزول ابن عم لمعبد مع ولده وإرسال الكندي رقعة إليه بأنه يحتمل نزولهما لليلة أو ليلتين، ورد معبد بأنهما سيمكثان شهراً، ثم كتابته إليه بزيادة الأجرة عشرة دراهم أخرى، ورد معبد برقة يستفسر عن حجته في ذلك، وكتابة الكندي إليه رسالة مطولة يبين له بأدق التفصيل ما سيلحق بداره من الخراب، من ذلك: "سرعة امتلاء البالوعة، وما في تنقيتها من شدة المؤنة. ومن ذلك أن الأقدام إذا كثرت، كثر المشي على ظهور السطوح الطينية، وعلى أرض البيوت المخصصة، والصعود على الدرج الكثيرة، فينقشر لذلك الطين، وينقلع الجص، وينكسر العتب، مع انتفاء الأجداع، لكثره الوطء، وتكسرها لفرط التقل! وإذا كثر الدخول والخروج، والفتح والإغلاق، والإغفال وجذب الأقفال، تهشم الأبواب، وتنقلعت الرزات. وإذا كثر الصبيان، وتضاعف البوش، نزعت مسامير الأبواب، وقلعت كل ضبة، وزنعت كل رزة، وكسرت كل جوزة، وحرق فيها آبار الدن، وهشموا بلاطها بالمداحي. هذا مع تخريب الحيطان بالأوتاد، وخشب الرفوف. وإذا كثر العيال والزوار، والضياف والنماء، احتاج من صب الماء، واتخاذ الحببة القاطرة، والجرار الراسحة، إلى أضعاف ما كانوا عليه. فكم من حائط قد تأكل أسفله، وتناثر أعلاه، واسترخي أساسه، وتداعى بنيانه، من قطر حب، ورشح جر، ومن فضل ماء البئر، ومن سوء التدبير. وعلى قدر كثرتهم يحتاجون من الخبيز والطبيخ، ومن الوقود والتسخين، والنار لا تبقى ولا تذر، وإنما الدور حطب لها، وكل شيء فيها من متاع فهو أكل لها... وربما تعدت تلك الجنائية

إلى دور الجيران، وإلى مجاورة الأبدان والأموال. ثم يتذذون المطابخ في العالى على ظهور السطوح، وإن كان في أرض الدار فضل، وفي صحنها متسع؛ مع ما في ذلك من الخطار بالأنفس، والتغريب بالأموال، وتعرض الحرم ليلة الحريق لأهل الفساد، وهجومهم مع ذلك على سر مكتوم، وخيء مستور، من ضيف مستخف، ورب دار متوار، ومن شراب مكروه، ومن كتاب منهم، ومن مال جم أريد دفنه، فأعجل الحريق أهله عن ذلك فيه، ومن حالات كثيرة، وأمور لا يحب الناس أن يعرفوا بها. ثم لا ينصبون التنانير، ولا يمكنون للتدور، إلا على متن السطح، حيث ليس بينها وبين القصب والخشب إلا الطين الرقيق، والشيء لا يقي... ولا يكفي بذلك بل يسرد سلسلة طويلة من مفاسد المستأجرين وغرم صاحب السكن، ويضع كل احتمال يخطر على باله، حتى احتمال أن يكون المستأجر قد ارتكب جرماً فيأتي السلطان فيهم الدار، وأن يبني في الأرض فيدعى الشركة فيها، وغير ذلك من أمور يتوهمها الكندي.

٣ - إسماعيل بن غزوان (وهو أحد البخلاء) يحدث عن الكندي معجبًا

بأخبار شهدتها بنفسه:

أ - الكندي يدافع عن بخله أمام دعاة الإسراف.

ب - دفاع آخر لل肯دي عن جمع المال وحفظه.

ج - دفاع آخر للKenدي عن بخله وحرصه مستشهدًا بالأحاديث النبوية.

د - دعوة الكندي عياله وأصحابه إلى الصبر عن الرطب عند ابتدائه، وعن باكورات الفاكهة لغلائها، وتقديمه الحجج المنطقية والفلسفية حول ذلك.

على الرغم من أن الجاحظ ذكر أخباراً متفرقة عن بخل الكندي في كتابه^(١)، إلا أنه هنا قدم لنا قصة مستقلة ذات أخبار متعددة، مما مسوغ ذلك؟

يقدم الروايان المشاركان الأولان أخباراً تتعلق بالعلاقة بين صاحب الدار (الكندي) والمستأجرين، أما الراوي المشارك الثالث فقد كان مؤيداً لبخل الكندي، ولذلك أورد حججه في البخل والتغفير، وهي احتجاجات ووصايا، أي

(١) انظر مثلاً: البخلاء، ص ١٧.

لم تكن أحداثاً، وهذا يعني أن خط السرد لم يضطرب في القصة، وإنما كانت مشاركة ابن غزوan البخيل إيهاء بأن للكندي تلاميذ يترسمون خطاه، وهو الذي قدم (إيديولوجيا) الكندي في البخل لتكون تفسيراً لتلك الأحداث السابقة ودفأعاً عنها. وربما يكون هذا التدرج من الحدث إلى المعنى مقصوداً من الجاحظ، ليقول إن البخل يبدأ من الأمور الصغيرة ليصبح خطأً فكريّاً عاماً تقام له الحجج مثل أي قضية اجتماعية أو دينية أو سياسية أخرى، وبمعنى آخر، فإن البخل يبدأ من سلوك أرضي معيش وينتهي في سماء الفكر والفلسفة، وهو هدف القص نفسه الذي ينطلق من وقائع وأحداث بين البشر تنتهي في عالم السؤال والتفكير.

لا غرو أن نجد الرواية الثلاثة مشاركين أو شهوداً على الأحداث، لا لكي تتحقق واقعية القصة فحسب، وإنما لتقبض القصة بالحياة أكثر، ولتلتوان المشاهد بالأحداث والأفكار المختلفة، ولا سيما وقد وجنا أحد الرواية من المتعاطفين مع بطل القصة، وهو يزيد في إقناعنا بصورة البخيل الكندي، فيزول أي شك في أن ما سبق من أخبار عنه قد دخله التقول والمبالغة، "فقد شهد شاهد من أهله". وهؤلاء الرواة المشاركون جعلوا قصة الكندي أقرب إلى مفهوم القصة من مفهوم الخبر، بعكس السيرة وقصص الأبياء التي ظلت رهينة لفن الخبر، لاختلاف الروايات والرواية المفارقين، وهو ما جعلها غير مستقرة فنياً، ومراوحتها بين الأشكال السردية. فنحن إذاً أمام شكل قصصي يتتنوع فيه الرواية ويظل البطل التصصي واحداً، ولكن الأحداث تتصاعد فيه بحيث تكون هذه المرويات مشاهد يقدمها السارد لتكون أجزاء الصورة الكلية للقصة، وليس بالضرورة أن يشكل كل خبر قصة مستقلة متكاملة النسج دائماً.

تتميز قصة الكندي بأنها مغمرة بالتفاصيل والجزئيات، وهي سمة عالم البخلاء، فهم لا تعنيهم الكليات إذا كان الأمر يتعلق بالمال، وإن كانوا بحاولون فلسفة حياتهم وفق كلياتهم المنضدة من هذه الجزئيات، كمارأينا في احتجاج الكندي، غير أن هذا الأمر يعود إلى أن شخصية الكندي شخصية متوقفة وعالة، سواء كان هو الكندي الفيلسوف أو لم يكن، وهو بحاجة إلى مقارعة أقرانه بالحجة والمنطق، وإيجاد المنطلق الفكري لسلوكه، ولكنه حين

يعود إلى واقعه اليومي نراه قد غاص في التفصيل والتدقيق المثير، ليتحول إلى أنموذج للمؤجر الشحيم الجشع الحريص، الذي تشغله ذهنه شفوق الدار ورزات الأبواب والسطوح وبالوعة الدار ورشح الجرار وغير ذلك!

يستخدم الكندي في الخبر الأول من المجموعة الأولى (١/أ) الاحتيال المسوغ لكسب الطعام من الساكنين والجيران، وفي الخبر الثاني (٢/١) يستخدم المنطق الديني لمنع الضيف من المشاركة في الغداء، وهو منطق لا شيء فوقه، وفي الخبر الثالث (١/ج) يعبر عن توفره الدائم لكل خسران. وفي الخبر الأول من المجموعة الثانية (٢/أ) يستخدم الكندي العقد والشرط لتحقيق مكاسبه المادية من المستأجرين، وفي الخبر الثاني (٢/ب) يستخدم أسلوب الرسائل والحجج المنطقية. وفي الأخبار الثلاثة من المجموعة الثالثة (٣/أ، ب، ج) تعزيز لفلسفة الكندي في البخل وتنمية لحججه السابقة. وهذا يكون كل خبر من هذه الأخبار مشهداً من حياة البطل القصصي وأفكاره، تsemهم جميعاً في رسم صورة كلية له.

٤ - القصة الإطارية:

تعنى بها القصة التي تحتوي على قصص فرعية أو داخلية، وكل قصة لها بطلها الخاص بها، وهذا النمط من القصص مشهور وذائع في العصر العباسي، وأصبح له جاذبية خاصة منذ كتاب "كليلة ودمنة" ثم "ألف ليلة وليلة" على الرغم من أنه شكل قديم، كما رأينا، في الأخبار العربية.

وتشير القصة الإطارية بأنها ذات طبيعة متغيرة ومتحركة يتطلع فيها السرد بحيث تكون قابلة للتوسيع داخل الإطار، وهذا ما يجعلها غير ثابتة في القص الشفوي أو القص الشعبي، أما في القصص الكتابية فهي تناسب الموضوعات المشابهة، مثل موضوع البخل مثلاً، فتكون استطراداً لإتمام المشهد القصصي وتعزيق الفكر. ونسوق مثلاً لها قصة الجاحظ "قصة أهل البصرة من المسجدين" من كتاب "البخلاء"^(١٥):

(١٥) البخلاء، ص ٢٩ - ٣٤.

قصة أهل البصرة من المسجدين:

قال أصحابنا من المسجدين: اجتمع ناس في المسجد من ينتحل الاقتصاد في النفقة، والتنمية للمال، من أصحاب الجمع والمنع، وقد كان هذا المذهب صار عندهم كالنسب الذي يجمع على التحاب، وكان الذي يجمع على التااصر. وكأنوا إذا التقوا في حلقهم تذاكروا هذا الباب، وتطارحوه وتدارسوه.

قال شيخ منهم:

ماء بئرنا - كما قد علمتم - ملح أجاج لا يقربه الحمار، ولا تسيغه الإبل، وتموت عليه النخل، والنهر من بعيد، وفي تكفل العذب علينا مؤنة، فكنا نمزج منه للحمار، فاعتل منه، وانتقض علينا من أجله، فصرنا بعد ذلك نسقيه العذب صرفاً. وكنت أنا والنعجة كثيراً ما نغتسل بالعذب، مخافة أن يعتري جلودنا منه مثل ما اعترى جوف الحمار، فكان ذلك الماء العذب الصافي يذهب باطلأ. ثم انفتح لي باب من الإصلاح، فعمدت إلى ذلك المتوضأ، فجعلت في ناحية منه حفرة، وصهرجتها وملستها، حتى صارت كأنها صخرة منقرضة، وصوبت إليها المسبيل، فنحن الآن إذا اغتسلنا صار الماء إليها صافياً، لم يخالفه شيء، ولو لا التعبد لكان جلد المتغوط أحق بالنلن من جلد الجنب، فمقادير طيب الجلود واحدة، والماء على حاله. والحمار أيضاً لا تقرز له من ماء الجنابة، وليس علينا حرج في سقيه منه، وما علمنا أن كتاباً حرمه، ولا سنة نهت عنه. فربحنا هذه منذ أيام، وأسقطنا مؤنة عن النفس والمال.

قال القوم: هذا بتوفيق الله ومنه. فأقبل عليهم شيخ فقال:

هل شعرتم بموت مريم الصناع؟ فإنها كانت من ذوات الاقتصاد، وصاحبة إصلاح. قالوا: فحدثنا عنها. قال: نوادرها كثيرة، وحديثها طويل. ولكنني أخبركم عن واحدة فيها كفاية. قالوا: وما هي؟ قال: زوجت ابنتها، وهي بنت اثنى عشرة، فحلتها الذهب والفضة، وكستها المروي واللوشي والتقر والخز، وعلقت المعصفر، ودقت الطيب، وعظمت أمرها في عين الختن، ورفعت من قدرها عند الأحماء. قال لها زوجها: أنى لك هذا يا مريم؟ قالت: هو من عند الله. قال: دعي الجملة، وهاتي التفسير. والله ما كنت ذات مال قديماً، ولا ورثته حديثاً. وما أنت بخائنة في

نفسك، ولا مال بعلك. إلا أن تكوني قد وقعت على كنز! وكيف دار الأمر، فقد أسقطت عني مؤنة، وكفيتني هذه الناثة. قالت: اعلم أنني منذ يوم ولدتها إلى أن زوجتها، كنت أرفع من نقيق كل عجنة حفنة، وكنا - كما قد علمت - نخبو في كل يوم مرة. فإذا اجتمع من ذلك مكوك بعنته. قال زوجها: ثبت الله رأيك وأرشدك! ولقد أسعد الله من كنت له سكناً، وببارك لمن جعلت له إلفاً! ولهذا وشبهه قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: من الذود إلى الذود إيل. وإنني لأرجو أن يخرج ولدك على عرقك الصالح، وعلى مذهبك المحمود. وما فرحي بهذا منك بأشد من فرحي بما يثبت الله بك في عقبى من هذه الطريقة المرضية.

فنهض القوم بأجمعهم إلى جنائزها، وصلوا عليها. ثم انكفؤوا إلى زوجها، فعزوه على مصيبة، وشاركونه في حزنه.

ثم اندفع شيخ منهم فقال:

يا قوم، لا تحقرروا صغار الأمور، فإن أول كل كبير صغير، ومتى شاء الله أن يعظم صغيراً عظمه، وأن يكثر قليلاً كثره. وهل بيوت الأموال إلا درهم إلى درهم؟ وهل الدرهم إلا قبراط إلى جنب قيراط؟ أوليس كذلك رمل عالج وماء البحر؟ وهل اجتمعت أموال بيوت الأموال إلا بدرهم من هاهنا ودرهم من هاهنا؟ قد رأيت صاحب سقط قد اعتقاد مئة جريب في أرض العرب، ولربما رأيته يبيع الفلفل بقيراط والحمص بقيراط، فأعلم أنه لم يربح في ذلك الفلفل إلا الحبة والحبتين من خشب الفلفل، فلم يزل يجمع من الصغار الكبار، حتى اجتمع ما اشتري به مئة جريب!

ثم قال: اشتكيت أياماً صدري من سعال كان أصابني، فأمرني قوم بالفانيذ السكري، وأشار عليّ آخرون بالحريرة تتخذ من النشاستج والسكر ودهن اللوز وأشباه ذلك، فاستقللت المؤنة، وكرهت الكلفة، ورجوت العافية. فبینا أنا أدفع الأيام، إذ قال لي بعض الموقفين: عليك بماء النخالة فاحسسه حاراً. فحسوت، فإذا هو طيب جداً، وإذا هو يعصم. فما جعت ولا اشتہيت الغداء في ذلك اليوم إلى الظهر. ثم ما فرغت من غدائی وغسل يدي حتى قاربت العصر. فلما قرب وقت غدائی من وقت عشاءي طويت العشاء، وعرفت قصدي. فقلت للعجوز: لم لا تطبخين لعيالنا في كل غداة نخالة؟ فإن

ماءها جلاء للصدر، وقوتها غذاء وعصمة؛ ثم تجففين بعد النخالة، فتعود كما كانت. فتبيعينه إذا اجتمع بمثل الثمن الأول، ونكون قد ربحنا فضل ما بين الحالين! قالت: أرجو أن يكون الله قد جمع لك بهذا السعال مصالح كثيرة، لما فتح الله بهذه النخالة التي فيها صلاح بدنك وصلاح معاشك! وما أشك أن تلك المشورة كانت من التوفيق! قال القوم: صدقت، مثل هذا لا يكتسب بالرأي، ولا يكون إلا سماوياً!

ثم أقبل عليهم شيخ آخر فقال:

كنا نلقى من الحرّاق والقداحة جهاداً، لأن الحجارة كانت إذا انكسرت حروفها واستدارت، كلت ولم تقدر قدر خبر، وأصلحت فلم تورِ، وربما أجهلنا المطر والوكف. وقد كان الحجر أيضاً يأخذ من حروف القداحه، حتى يدعها كالقوس. فكنت أشتري المرقشيشاً بالغلاء، والقداحه الغليظة بالثمن الموجع. وكان علينا أيضاً في صنعة الحرّاق وفي معالجة العطبة مؤنة، وله ريح كريهة. والحرّاق لا يجيء من الخرق المصبوبة، ولا من الخرق الوسخة، ولا من الكتان، ولا من الخلقان، فكنا نشتريه بأغلى الثمن. فتذاكراً منذ أيام أهل البدو والأعراب، وقد حمّهم النار بالمرخ والعقار. فزعم لنا صديقنا الثوري وهو - ما علمت - أحد المرشدرين، أن عراحين الأعذاق توب عن ذلك أجمع، وعلمني كيف تعالج. ونحن نؤتى بها من أرضنا بلا كلفة. فالخادم اليوم لا تقدر ولا تورِ إلا بالعرجون.

قال القوم: قد مررت بنا اليوم فوائد كثيرة. ولهذا ما قال الأول: مذكرة الرجال تلقي الألباب. ثم اندفع شيخ منهم فقال:

لم أرَ في وضع الأمور في مواضعها، وفي توفيتها غاية حقوقها، كمعاذنة العنبرية. قالوا: وما شان معاذنة هذه؟ قال: أهدى إليها العام ابن عم لها أضحية، فرأيتها كثيبة حزينة، مفكرة مطرقة. قلت لها: مالك يا معاذنة؟ قالت: أنا امرأة أرملة، وليس لي قيم، ولا عهد لي بتديير لحم الأضاحي، وقد ذهب الذين كانوا يدبرونه ويقومون بحقه. وقد خفت أن يضيع بعض هذه الشاة، ولست أعرف وضع جميع أجزاءها في أماكنها. وقد علمت أن الله لم يخلق فيها ولا غيرها شيئاً لا منفعة فيه، ولكن المرء يعجز لا محالة، ولست أخاف

من تضييع القليل، إلا أنه يجر تضييع الكثير. أما القرن فالوجه فيه معروف، وهو أن يجعل منه كالخطاف، ويسمى في جذع من أجزاء السقف، فيعلق عليه الزُّبل والكيران، وكل ما خيف عليه من الفأر والنمل والسناتير وبنات وردان والحيات، وغير ذلك. وأما المصران فإنه لأوتار المندفة، وبنا إلى ذلك أعظم الحاجة. وأما قحف الرأس واللحيان وسائر العظام، فسيله أن يكسر بعد أن يعرق، ثم يطبخ. فما ارتفع من الدسم كان للمصباح وللإدام وللعصيدة ولغير ذلك. ثم تؤخذ تلك العظام فيوقد بها، فلم ير الناس وقوداً قط أصفى ولا أحسن لهبأ منه. وإذا كانت كذلك فهي أسرع في القدر، لقلة ما يخالفها من الدخان. وأما الإهاب فالجلد نفسه جراب، وللصوف وجوه لا تدفع. وأما الفرث والبر حطط إذا جف عجيب.

ثم قالت: بقي الآن علينا الانتفاع بالدم، وقد علمت أن الله عز وجل - لم يحرم من الدم المسقوط إلا أكله وشربه، وأن له مواضع يجوز فيها ولا يمنع منها. وإن أنا لم أقع على علم ذلك، حتى يوضع موضع الانتفاع به، صار كة في قلبي، وقدى في عيني، وهما لا يزال يعودني.

قال: فلم ألبث أن رأيتها قد تطلقت وتبسمت. قالت: ينبغي أن يكون قد انفتح لك باب الرأي في الدم. قالت: أجل، ذكرت أن عندي قدوراً شامية جداً، وقد زعموا أنه ليس شيء أدبح ولا أزيد في قوتها، من التلطيخ بالدم الحار الدسم. وقد استرحت الآن، إذ وقع كل شيء موقعه!

قال: ثم لقيتها بعد ستة أشهر، فقلت لها: كيف كان قديد تلك (الشاة)؟ قالت: بأبي أنت! لم يجيء وقت القديد بعد، لنا في الشحم والألية والجنوب والعظم المعرق وفي غير ذلك معاش، ولكل شيء إبان!

فقبض صاحب الحمار والماء العذب قبضة من حصى، ثم ضرب بها الأرض. ثم قال: لا تعلم أنك من المسرفين، حتى تسمع بأخبار الصالحين!».

يسند السارد قصته إلى مجموعة غير محددة من الرواية (المسلمين) ليتحرك بسرده من خلال هذا الإسناد المعمم بحرية. وتبدأ القصة بتمهيد وصفي لحال القوم من أهل "الجمع والمنع"، وهو مصطلح خاص بهم يعنون به البخل والاقتصاد لتنمير المال، وقد جمعهم هذا الأمر حتى لقد صاروا

جماعة متجانسة متحابة. ثم يقوم خمسة رجال منهم يروي كل منهم قصة، تسهم في رسم الصورة الدقيقة لحرص هؤلاء البخلاء وتعلقهم بالجزئيات الصغيرة واستماتتهم في سد أي ثغرة للخسران، لتكون خمس قصص فرعية، يحرض بعضها بعضاً، هي كما يلي:

- ١ - اقتصاد الشيخ الأول صاحب الحمار في الماء العذب بأن حفر له حفرة مصهرجة لإعادة الاستعمال وسقي حماره وشاته. ويثنى عليه القوم لفعله الصائب.
- ٢ - قصة مريم الصناع التي زوجت ابنتها من مال ثمرته من اقتطاع حفنة من دقيق كل عجنة منذ ولدتها وبيع الدقيق، وإعجاب زوجها بها لهذا الفعل. وإكبار القوم وذهابهم إلى جنازتها.
- ٣ - اكتشاف الشيخ الثالث فائدة النخالة في توفير الطعام وتقليل الوجبات. وغبط القوم له على إلهامه هذه الطريقة.
- ٤ - اهتداء الشيخ الرابع إلى طريقة نصحه بها صديقه الثوري لقدر النار من غير كلفة باستخدام العرجون، وتوفير ثمن حجارة القدح والآلة. وفرح القوم بهذه الطريقة الجديدة.
- ٥ - قصة معاذة العنبرية مع أضحيتها المهدأة إليها، وإلمامها بجميع وجوه الفائدة منها، وعدم التفريط بأي جزء منها. تأثيب الشيخ الأول لنفسه على إسرافها.

يربط السارد بين قصصه بردود أفعال المتكلمين المباشرين المعجبة على كل قصة، كذلك نجده يعيد إلى صاحب القصة الأولى فعلاً يميزه بالانفعال عند سماعه القصة الأخيرة، وهو تصرف حكيم من السارد لأنه تدرج في وصف درجة الحرص الذي كان يتضاعد من القصة الأولى إلى الأخيرة، وهو ما جعل صاحب القصة الأولى يشعر بتأثيب الضمير لإسرافه الشديد مقارنة بحرص معاذة العنبرية التي لم تفرط بأي شيء من أضحيتها على الرغم من أنها لا تغرم شيئاً فيها أساساً، فهي بحد ذاتها مهدأة إليها من ابن عم لها. ونلفت إلى الانسجام الموضوعي بين هذه القصص، فهي تدور جميعاً حول موضوع واحد، هو البخل، بمعنى أنه لا انزياح في مسار القص عن قصده، وإنما هي أشبه بمباراة في البخل بين هؤلاء الرواة الخمسة، وهي

مباراة طريفة تقلب فيها المعايير والأسس، فالمبادئ والقيم نسبية في كل مجتمع، ومجتمع البخلاء، الذي يبدو في هذه القصة مصمتاً، راسخ بمنظومة متكاملة من "البرنامج الداخلي" تحدد قيم الأفراد وترسخ مسلماتهم، وهنا جانب آخر من الطرافة التي يقيّمها الجاحظ بين العالم الداخلي للبخلاء والعالم الخارجي الذي ينوب عنه المتنافي الواقع باستغراب ودهشة أمام هذه "الغرائبية" التي تكتف هذا المجتمع الطريف.

استطاع الجاحظ بهذه القصة الساخرة أن يقدم شخصيات كاريكاتورية طريفة مأزومة بالبخل، وهي شخصيات ذرائية إلى حد أنها قادرة على تكيف المقولات الدينية لمصلحتها، شخصيات منهكة في تتبع التفصيلات الدقيقة من أجل ألا تتفق فلساً واحداً في سبيل سعادة وراحة أكبر! ولو لا هذه المبالغة والتفصيلات الصغيرة لم يكن في القصة ما يلفت، ولذلك نقول إنها ذاتها مصدر التشويق في القصة. كذلك نقول إنه لو لا هذه القصص الفرعية لما كان للقصة الإطارية الأم فائدة، فهي التي منحتها مسوغاتها، فلم تكن قصصاً شارحة، كما في القصص الفرعية في "كليلة ودمنة"، وإنما هي عناصر قصصية أساسية في بناء القصة كلها، إذ إن كلاً منها يصب في الموضوع نفسه، والهدف عينه، به ما تقدمه كل قصة من روح المجتمع وبنبه ومظاهر حياته، فقد لمسنا فيها طبيعة الحياة الشعبية بأدق صغارها وظلالها الخفية، من ماء الآبار المالح الذي كانت البصرة تعاني شدته، إلى طريقة حفر الخزانات، وطريقة قدح النار، إلى مشهد العجين، ومشهد الأضحية، وما ترتبت عليه من تفصيلات حول أغراض البيت في ذلك العصر، وغير ذلك. كذلك رسمت القصة فضاء خاصاً يتحرك فيه البطل المعنوي، ونعني به فكرة البخل، وهو عالم متجانس، تجانس هؤلاء المسلمين (المتحابين)، فلا نكاد نحس بأي اختراق له من الخارج، ماعدا إهداء ابن العم الأضحية إلى معاذة، مع أنه ينسحب من فضائها ولا يعود له أثر يذكر، فأصدقاؤهم الناصحون بخلاء أيضاً، وكأن هؤلاء البخلاء قد أطروا حياتهم بسياج منيع على غيرهم، استلدوا فيه عيشهم الشاحب المتزمر بعيداً عن صخب الحياة وناسها من المسرفين!

وقد منح تحول كل متنقٌ إلى راوٍ حركة داخلية مؤثرة في القصة زاد في إحكامها وترابطها، وعزز عنصر التسويق بترقب تسلسل الروايات المتتالية وتشوّف الحالات الجديدة التي ستعرضها، دون أن نغفل قدرة الجاحظ عبر سرده في نقل المشهد القصصي بلغة آسرة بدقتها التعبيرية والدلالية، فرأينا الانسجام التام بين كل شخصية، بما تمثله من حالة اجتماعية، وبين مفردات حياته وسلوكه وتعبيره.

بقي أن نقول إن الجاحظ في قصته هذه، وفي غيرها من قصص "البخلاء"، يتابع سخريته من عصره ومجتمعه، لا عن طريق رجّ قيمة الكرم والبخل فحسب، وإنما عن طريق السخرية من فصاحة هؤلاء القوم الذين يترجّحون في لغتهم بين القديم والحديث، بين فصاحة وبراعة لغوية وموافق منحطة أو تافهة، فتندو الجازلة والفصاحة مداعة إلى الإضحاك أكثر منها إلى الإعجاب، بسبب الطرافة القائمة بين رفعة اللغة والفكر وانحطاط السلوك وتفاهته.

٥ - القصة المسلسلة:

نعني بها القصة التي يرويها راوٍ واحد، حقيقي أو وهمي، وتحتوي على قصص متعددة متكاملة، تدور حول بطل قصصي واحد، أي إنها أشبه برواية المغامرات، يخوض فيها البطل مغامرات متنوعة من أجل تحقيق هدف معين. ومن هذا النوع مقامات بديع الزمان الهمذاني، إذ إن المقامات، باستثناء بعضها، قصص يرويها عيسى بن هشام عن البطل القصصي أبي الفتح الإسكندرى، الذي يخوض مغامرات كثيرة يتخفي فيها متسللاً ولا يكشف أمره للراوى إلا في نهاية كل قصة، ولا رابط بين القصص إلا الموضوع (الكدية)، أو الهدف (الاحتيال في طلب الرزق). وهذا النوع من القصص يلتقي فن السيرة في وحدة البطل، ولكنه يفترق عنه في وحدة الراوى، وفي الموضوع، لأن المقامة لا تؤرخ لبطل حقيقي وإنما تقدم أئمذناً عاماً لمتنقٍ أزرى به عصره وأخذنى عليه دهره، بالإضافة إلى أن القصة المسلسلة لا تتناول حياة البطل كلها، وإنما تلقط أحوالاً من حياته وتسجل مواقف ذات قصد محدد.

لم تكن المقامات فاتحة هذا النوع من الفن القصصي، إلا أنها تتميز بأنها قصص ممحض مؤلف ومتخيل، فقد سبقتها قصص متاثرة في التراث العباسي تحقق الكثير من خصائص القصة المسلسلة، وإن أخذت بشرط البطل المتوهم، ومن ذلك هذه القصة الطريفة التي رواها التوخي في "المستجاد من فعلات الأجواد" بسلسلة سند عن إبراهيم بن المهدى^(١٦):

"قال: أخبرني أحمد بن محمد البزار الأطروش قال: حدثنا أبو مسكين جعفر بن المحرز ابن الوليد عن أبيه قال الواقدى: كان إبراهيم بن المهدى قد ادعى الخلافة لنفسه بالري، وأقام مالكها سنة وأحد عشر شهراً واثنتي عشر يوماً، وله أخبار كثيرة أحسنها عندي ما حكاه لي قال: لما دخل المأمون الري وطلبني أشد طلب وجعل لمن أتى بي مئة ألف درهم، خفت على نفسي وتحيرت في أمري فخرجت من داري في وقت الظهر وكان يوماً صائفًا، ولا أدرى أين أتوجه فمررت على وجهي حتى وقعت في زقاق لا ينفذ، فقلت: إن الله وإنما إليه راجعون، إن عدت على أثرى يربتاب بي، فرأيت في صدر الزقاق عبداً أسود قائماً على باب داره، فتقدمت إليه، وقلت له: عندك موضع أقيم فيه ساعة من نهار؟ فقال: نعم، وفتح الباب فقال: يا سيدي، ادخل بالرحب والاسعة، أنا لك والمنزل وبحكمك. فدخلت إلى بيت نظيف فيه حصیر نظيف ومخدۀ جلد إلا أنها نظيفة ثم أغلق الباب علي ومضى فتوهته قد سمع الجعلة في، وأنه خرج ليدل علي، فبقيت على مثل النار فلما، فيينا أنا كذلك إذ أقبل معه حمال عليه كل ما يحتاج إليه من خبز ولحm وقدر جديدة وآلتها وجرة نظيفة وكيسان جدد، فحط من الحمال ثم التفت إلي وقال: جعلني الله فداك، أنا رجل حجام، وأنا أعلم أنك تقر نفسك مني لما أتو لاه من معيشتي، فشأنك بما لم تقع عليه يد، وكانت لي حاجة إلى الطعام فطبخت لنفسي قدرأ ما ذكر أني أكلت منها، فلما قضيت أرببي من الطعام قال: هل لك في شراب فإنه لمما يسلى لهم، ويطيب الفم، ويجيد النفس، ويذهب الغم؟ فقلت: ما أكره ذلك. رغبة في أن أؤانسه، فأتى بقطرميز جديد لم تمسه يد، وجاءني بدنين من شراب مطيب وقال لي: روق لنفسك فروقت شراباً نهاية في الجودة، وأحضر لي قدحاً جديداً وفاكهه و قلاً مختلفه في طسوت فخار جديدة ثم قال

(١٦) التوخي، المستجاد من فعلات الأجواد، ص ٧٤ - ٨٥.

بعد ذلك: أتاذن لي، جعلت فداك، أن أقعد ناحية منك وآتي بنبيذ لي فأشرب منه سروراً بك؟ فقلت له: افعل. فشرب وشربت ثلاثة، ثم دخل إلى خزانة له فأخرج عوداً مصفحاً فقال: يا سيدي ليس من قدرى أن أسألك تغنى، ولكن قد وجبت على مروعتك حرمتى، فإن رأيت أن تشرف عبتك بأن تغنى لنفسك فافعل، فقلت: من أين لك أني أحسن الغناء؟ فقال متعجباً: يا سبحان الله أنت أشهر من ذلك، أنت إبراهيم بن المهدى خليفتنا بالأمس الذى جعل المأمون لمن دله عليك مئة ألف درهم.

قال: فلما قال ذلك عظمت همته ومرهونته عندي، وعلمت أن نخوته أجل مما بذل في، فتناولت العود فأصلحته فغنية، وقد مر بخاطري فراق أهلي وولدي:

وعسى الذي أهدى ليوسف أهله
وأعزه في السجن وهو أسير
أن يستجيب لنا فيجمع شملنا
والله رب العالمين قادر

قال: يا سيدي أتجعل ما تغنيه ما اقتضيتك إيه؟ قلت: نعم. قال غنّ لي:

إن الذي عقد الذي انعقدت به
عقد المكاره فيك يُحسن حلها
فطلعها أن تجلّى ولطعها
فاصبر فإن الله يعقب راحة

فغنيته ولم أكن أحسن لحنه لكنني لحنته في الوقت وتفاعلـت به وحسن عندي إرادـه، فشرب وشربت، وقال: غنّ لي يا سيدي:

فلا تجزع وإن أعسرت يوما
فقد أيسرت في الزمن الطويل
ولا تيأس فإن اليأس كفر
لعل الله يقى عن قليل
فإن الله أولى بالجميل

وكنت أعرفه فغنيته، فشرب وشربت، وقال: الله علي نذر إذا آنستـي بقربك، وما كنت أحسب أن الزمان يسمح بكونك في منزلي، فإن رأيت أن تغنى:

إذا تنازعـني أقول لها اصـبري
موت يريـك أو عـلو المنـبر

ما قد قضي يا نفس فاصطبرى له
ولك الأمان من الذي لم يقدر

فعنيته وحسن في نفسي اقتضاوه وآمنت به واستظرفه، ثم قال: يا سيدى أتأذن لي أن أغنى ما سنج وإن كنت من غير أهل هذه الصناعة؟ فقلت: زيادة في أدبك ومرءتك، فأخذ العود وتغنى:

قالوا لاماً أقصر الليل عننا
سريعاً ولا يعشى لنا النوم أعينا
جزعنا وهم يستبشرون إذا دنا
نلاقي لكانوا في المضاجع مثننا

شكونا إلى أحبابنا طول ليلنا
وذاك لأن النوم يغشى عيونهم
إذا ما دنا الليل المضر بذى الهوى
فلو أنهم كانوا يلاقون مثل ما

فوالله لقد أحسست البيت قد سار بي، وذهب عنى كل ما كان بي من
الهلع وأنسيته، وسألته أن يغنى فغنى:

فقلت لها إن الكرام قليل
عزيز وجار الأثريين ذليل
إذا ما رأته عامر وسلول
وتكرهه آجالهم فتطول

تعيرنا أنا قليل عديدا
وما ضرنا أنا قليل وجارنا
 وإنما لقوم لا نرى الدهر سبة
يقرب حب الموت آجالنا لنا

فداخلني من الطرب ما لا مزيد عليه إلى أن عاجلني السكر وإياه فلم
أستيقظ إلا بعد المغرب، فعاونني فكري في نفاسة هذا الحجام، وحسن أدبه
وظرفه، وكيف اقتضاني من الغناء ما أراد به أن يسليني وغنائي ما فيه إشارة
لتخصصه، فقامت وغسلت وجهي وأيقظته، وأخذت خريطة كانت صحبتي فيها
دنائير لها قيمة كبيرة فرميت بها إليه، وقلت له: أستودعك الله فإني ماضٍ من
عندك، وأسائلك أن تصرف ما في هذه الخريطة في بعض مهماتك، ولك عندي
المزيد إن أمنت من خوفي، فأعادها إلي منكراً وقال: يا سيدى إن الصعلوك
منا لا قدر له عندكم من ذوي الرياسات، وتظن به الظنون الرديئة،أخذ على
ما وهبناه الزمان من قربك وحلولك عندي ثمناً؟ فألححت عليه فأواماً إلى

موسى له وقال: والله لئن راجعتي في ذلك لأقتلن نفسي. فخشيت عليه وأخذت الخريطة وأعدتها إلى كمي، وقد أثقلني حملها، فلما انتهيت إلى باب داره معلولاً على الخروج قال: يا سيدِي إن هذا الموضع أخفي لك من غيره وليس في مؤنثك، فأقم عندي إلى أن يفرج الله عنك، فرجعت وسألته أن يكون منفقاً من تلك الخريطة فلم يفعل، وكان في كل يوم يفعل مثل ما فعل في يوم حلولي به، فأقمت أياماً في أطيب عيش، فتدمنت من الإقامة في مؤنته، واحتشمت من التقبيل عليه فتركته، وقد مضى يجدد لنا أحوالنا، فقمت وقد تزبّيت بزي النساء بالخف والنقاب وخرجت، فلما صرت في الطريق داخلني من الخوف شيء شديد، وجئت لأعبر الجسر فإذا الماء بموضع قد رش حتى صار زلقاً ببصر بي جندي من كان يخدمني فعرفي، فقال: هذه حاجة المؤمن. وتعلق بي فمن حلاوة الروح دفعته وفرسه فرميتهما في ذلك الزلق فصار عبرة، وتبارد الناس ليقتلوه، فاجتهدت في المشي حتى قطعت الجسر، ودخلت زقاقاً فوجدت باب دار وامرأة في دهليزه فقلت: يا سيدة النساء أحقني دمي فإني رجل خائف، فقالت: على الرحب، وأطلعتي إلى غرفة، وفرشت لي وقفت لي طعاماً، وقالت ليهأ روعك بما يعلم مخلوق بك عندي، ولو أقمت سنة، فهي معي في ذلك وإذا الباب يدق دقاً عنيفاً، فخرجت ففتحت الباب وإذا بصاحبي الذي دفعته على الجسر وهو مشدود الرأس ودمه يجري على ثيابه وليس معه فرس، فقالت له: ما دهاك؟ فقال لها: إن حديثي عجيب، ظفرت بالغنى وانفلت مني، قالت: وكيف ذاك؟ قال: إبراهيم بن المهدى لقيته وعنت به فدفعني والفرس، فأصابني ما ترين وانفلت مني، ولو كنت حملته إلى المؤمن لجعلت مئة ألف درهم. فأخرجت له حرفاً علته في جرحه وعصبته، وفرشت له في القاعة ونام عليه، وطلعت إلى وقالت: أظنك صاحب القصة. قلت: نعم. قالت: لا بأس عليك. ثم جددت الكرامة لي وأقمت عندها ثلاثة. ثم قالت: إني خائفة عليك من هذا الرجل لثلا يطلع على أمرك فينـمـ بك فانج بنفسك. فسألتها إمهالي إلى الليل ففعلت. فلما دخل الليل لبست زي النساء وخرجت من عندها فأتيت إلى بيت مولاة كانت لي. فلما رأته بكت وتوجعت لي وحمدت الله على سلامتي، وخرجت كأنها تريد السوق

للاهتمام في الضيافة، فظننت خيراً، فما شعرت إلا بإبراهيم الموصلي بنفسه في خيله ورجله وحفله والمولاية معه حتى سلمتني إليه، فرأيت الموت عياناً، وحملت بزبي إلى المأمون، فجلس مجلساً عاماً وأدخلني إليه، فلما قمت بين يديه سلمت عليه بالخلافة فقال: لا سلم الله عليك، ولا حياك ولا رعاك. فقلت: على رسلك يا أمير المؤمنين، إن ولـيـ الثـارـ حـكـمـ فـيـ القـصـاصـ،ـ والعـفـوـ أـقـرـبـ للـتـقـوـىـ،ـ وـمـنـ تـنـاوـلـهـ الـاغـتـارـ بـمـاـ مـدـ لـهـ مـنـ أـسـبـابـ الرـجـاءـ لـمـ يـأـمـنـ عـادـيـةـ الـدـهـرـ،ـ وـقـدـ جـعـلـكـ اللهـ تـعـالـىـ فـوـقـ كـلـ عـفـوـ،ـ كـمـ جـعـلـ كـلـ ذـنـبـ دـوـنـ عـفـوـكـ،ـ فإنـ تـأـخـذـ فـيـ حـقـكـ وـإـنـ تـعـفـ فـيـ فـضـلـكـ ثـمـ أـنـشـدـتـ:

ذنبي إليك عظيم	فخذ بحقك أولاً	إن لم أكن في فعالٍ	فرفع رأسه إليه فبدرته وقلت:
وأنست أعظم منه	فاصفح بحلمك عنه	من الكرام فكتنه	

أتـيـتـ ذـنـبـاـ عـظـيمـاـ	وـأـنـتـ لـلـعـفـوـ وـأـهـلـ	فـإـنـ عـفـوـتـ فـمـنـ
	وـأـنـتـ لـلـعـفـوـ وـأـهـلـ	

فرق لي المأمون، واستروحـتـ روائحـ الرحمةـ فـيـ شـمـائـلـهـ،ـ ثـمـ أـقـبـلـ عـلـىـ أخيـهـ أـبـيـ إـسـحـاقـ الـمـعـتـصـمـ وـابـنـهـ العـبـاسـ وـجـمـيـعـ مـنـ حـضـرـ مـنـ خـاصـتـهـ فـقـالـ:ـ ماـ تـرـوـنـ فـيـ أـمـرـهـ؟ـ فـكـلـ أـشـارـ بـقـتـلـيـ إـلـاـ أـنـهـمـ اـخـتـلـفـواـ فـيـ الـقـتـلـةـ كـيـفـ تـكـونـ،ـ فـقـالـ:ـ الـمـأـمـونـ لـأـحـمـدـ بـنـ أـبـيـ خـالـدـ:ـ مـاـ تـقـولـ يـاـ أـحـمـدـ فـقـالـ:ـ يـاـ أـمـيـرـ الـمـؤـمـنـيـنـ إـنـ قـتـلـتـهـ وـجـدـتـ مـثـلـكـ قـتـلـ مـثـلـهـ،ـ وـإـنـ عـفـوـتـ عـنـهـ لـمـ تـجـدـ مـثـلـكـ عـفـاـ عـنـ مـثـلـهـ،ـ فـنـكـسـ الـمـأـمـونـ رـأـسـهـ وـجـعـلـ يـنـكـتـ بـإـصـبـعـهـ فـيـ الـأـرـضـ،ـ وـقـالـ مـتـمـثـلـاـ:

قـومـيـ هـمـ قـتـلـواـ أـمـيـمـ أـخـيـ	إـذـاـ رـمـيـتـ أـصـابـنـيـ سـهـمـيـ
فـلـئـنـ عـفـوـتـ لـأـعـفـونـ جـلـأـ	وـلـئـنـ سـطـوـتـ لـأـوـهـنـ عـظـمـيـ

فـكـشـفـتـ المـقـنـعـةـ عـنـ رـأـسـيـ وـكـبـرـتـ تـكـبـرـةـ عـظـيمـةـ وـقـلـتـ:ـ عـفـاـ عـنـيـ وـالـهـ أـمـيـرـ الـمـؤـمـنـيـنـ.ـ فـقـالـ الـمـأـمـونـ:ـ لـاـ بـأـسـ عـلـيـكـ يـاـ عـمـ،ـ اـعـتـذـرـ.ـ فـقـلـتـ:ـ ذـنـبـيـ يـاـ

أمير المؤمنين أعظم من أن أتفوه معه بعذر، وعفوك أعظم من أن أنطق معه
بشكراً، ولكنني أقول:

في صلب آدم للإمام السابع
وتظل تكلاوهم بقلب خاشع
عفو ولم يشفع إليك بشافع
وحنين والدة بقلب جازع
كرم الملك العادل المتواضع

إن الذي خلق المكارم حازها
ملئت قلوب الناس منك مهابة
عفوف عن لم يكن عن منه
ورحمت أطفالاً كأفراح القطا
رد الحياة على بعد ذهابها

قال لي المأمون: لا تثريب عليك اليوم قد عفت عنك، ورددت عليك
مالك وضياعك، فقلت:

وقيل ردى مالى قد حقت دمى
نعم الحياتان من موت ومن عدم
والمال حتى أسل النعل من قدمي
إليك لو لم تهبا كنت لم تلم
فيما أتيت فلم تعذل ولم تلم
إنى إلى اللوم أولى منك بالكرم

رددت مالي ولم تدخل علي به
أمنت منك وقد خولتني نعمـاً
فلو بذلت دمي أبغى رضاك به
ما كان ذاك سوى عارية رجعت
البر لي منك وطء العذر عندك لي
فإن جدتك ما أوليت من نعمـ

قال المأمون: إن من الكلام كلاماً كالدرر وهذا منه. وأمر لإبراهيم
بمال وخلع، وقال: يا إبراهيم إن أبا إسحاق والعباس أشارا بقتلك فقلت: إنهما
نصحا لك يا أمير المؤمنين، ولكن أبيت إلا ما أنت أهله، ودفعت ما خفت بما
رجوت. قال المأمون: قد مات حقدي بحياة عذرك، وعفوت عنك، وأعظم
من عفوي عنك أني لم أجر عك مرارة امتنان الشافعين. ثم سجد المأمون
طويلاً ثم رفع رأسه فقال: يا إبراهيم أتدري لم سجدت؟ فقلت: شكرأ الله الذي
أظفرك بعدو دولتك. قال: ما أردت هذا، ولكن شكرأ الله على ما ألهمنيه من
العفو عنك، فحدثني الآن حديثك. فشرحت له صورة أمري وما جرى لي مع

الحجام والجندى والمولاة التي أسلمتى، فأمر المأمون بإحضارها وهي في دارها تنتظر الجائزة، فقال لها: ما حملك على ما فعلت مع إنعام إبراهيم وأهله عليك؟ فقالت: رغبة في المال. فقال لها: هل لك ولد أو زوج قالت: لا، فأمر بضربها متنى سوط وخلدها السجن. ثم قال: أحضروا الجندي وامرأته والجام فاحضروا، فسأل الجندي عن السبب الذي حمله على ما فعل، فقال: الرغبة في المال. فقال له المأمون: أنت أولى أن تكون حجاماً من أن تكون من أوليائنا. ووكل به من يلزمها الجلوس في دكان الحجام ليتعلم الحجامة واستخدم زوجته بعد الإحسان إليها فهرمانة في قصره، وقال هذه امرأة عاقلة أدبية تصلح للمهامات. ثم قال للجام: لقد ظهر من مروءتك ما تجب به المحافظة عليك. وسلم إليها دار الجندي ودبتيه، وخلع عليه وأثبته برزقه وزيادة ألف دينار في كل سنة ولم يزل بخير إلى أن مات".

تنافر هذه القصة من أربع قصص متسللة ومتراقبة وخاتمة جامعة،

وفق الترتيب التالي:

١ - إبراهيم بن المهدي والجام:

- دخول المأمون الري وطلب ابن المهدي وجعله مئة ألف درهم لمن يأتي به.
- خروج ابن المهدي متثيراً من داره ظهراً في يوم صيفي.
- وقوعه في زقاق مسدود، وطلبه من عبد أسود الدخول إلى داره، وموافقة العبد.
- خروج العبد وظن ابن المهدي وقلقه أنه ذهب يطلب الجمعة فيه.
- عودة الأسود ومعه أدوات الطعام، وطلبه من ابن المهدي أن يعد طعامه بنفسه كي لا تقر نفسه لأنه حجام، وطبخ ابن المهدي طعاماً استطابه.
- إحضار الحجام الشراب بقدر نظيفة وجلوسه بعيداً يشرب مع ابن المهدي.
- طلب الحجام من ابن المهدي الغناء، وسؤاله كيف يعرف ذلك عنه، وجواب الحجام بأنه يعرف أنه ابن المهدي المطلوب ويعرف قصة الجمعة، وإعطاء ابن المهدي له لمروءته ونحوته، وموافقته على الغناء.

- غناء ابن المهدى أصواتاً طلبها الحجام فيها ما يؤنس ويخفف عن ابن المهدى . وغناء الحجام أصواتاً أخرى تشد من عزم ابن المهدى وتحف عنه مصيبته .

- سكر ابن المهدى ونومه إلى ما قبل المغرب، وإعجابه بمروءة الحجام وظرفه وأدبه، ثم عرضه عليه خريطة فيها دنانير كثيرة إكراماً له، ورفض الحجامأخذها بشدة ونبلاً .

- عدم قدرة ابن المهدى على الرحيل تحت الحاج الحجام، وبقاوه عنده أياماً ورفض الحجام الإنفاق من مال ابن المهدى .

- احتشام ابن المهدى من التقليل على الحجام وتزييه بزي النساء بالخف والنقارب وخروجه متتكراً .

٢ - ابن المهدى وامرأة الجندي :

- محاولة عبور الجسر بموضع زلق وانتباه جندي ممن كان يخدمه ومعرفته إياه .

- محاولة الجندي الإمساك به طمعاً بالجائزة، ودفع ابن المهدى له، وتجمع الناس حول الجندي، وهو ما أثار لابن المهدى الهرب منه .

- دخول ابن المهدى في زقاق ولجوؤه إلى دار بها امرأة .

- إكرام المرأة لابن المهدى وإدخالها له إلى غرفة وتقديم الطعام إليه .

- دق الباب دقاً عنيفاً ودخول الجندي ملطحاً بالدم، وإخباره المرأة بأن الجائزة بالقبض على ابن المهدى فرت من يده، وروايته لما حدث .

- مداواة المرأة لزوجها ونومه في القاعة وصعودها إلى غرفة ابن المهدى واعترافه لها بأنه صاحب القصة، وتأمينها له .

- إقامة ابن المهدى عند المرأة ثلاثة أيام، وطلبها منه الرحيل كي لا يكتشف أمره .

- خروج ابن المهدى من عندها ليلاً متتكراً .

٣ - ابن المهدى ومولاته:

- لجوءه إلى مولاه له، تظاهرت بالبكاء والحزن لأجله.
- خروج الجارية كأنها خارجة إلى السوق، وعدم قلقه من تصرفها.
- دخول الموصلى مع رجاله ومع مولاته وتسليمها ابن المهدى إليهم، وحمله إلى المؤمنون.

٤ - ابن المهدى والمأمون:

- دخول ابن المهدى مخفوراً إلى المؤمنون.
- استجاء ابن المهدى عفو المؤمنون بالكلام والشعر المؤثر.
- تأثر المؤمنون وسؤاله أخاه المعتصم وابنه العباس والحاضرين في أمره، وإشارتهم بقتله واختلافهم في طريقة القتل.
- سؤال المؤمنون رأى أحمد بن أبي خالد، وإجابة هذا: "يا أمير المؤمنين إن قتله وجدت مثله قتل مثله، وإن عفوت عنه لم تجد مثلك عفا عن مثله"، وتأثر المؤمنون من كلامه.

- تكبير ابن المهدى واعتذاره بكلام وشعر بليغين، ورضا المؤمنون عنه، وإكرامه وخلعه عليه، وسجوده شكرًا لله لأنه توصل إلى حل يرضي أريحيته.

(الخاتمة):

- طلب المؤمنون من ابن المهدى أن يحدثه حديثه، ورواية ابن المهدى ما جرى له مع الحجام والجندي وزوجته والмолاة.
- استدعاء الأشخاص المنكوريين، وسؤال المؤمنون عن دوافع تصرفهم، وإقرار الجارية بالطمع بالجائزة، وضربها مئتي سوط وسجناها. وإقرار الجندي بطعمه في الجائزة والأمر بأن يعمل لدى الحجام ليتعلم الحجامة. ومكافأة زوج الجندي بالإحسان إليها وباستخدامها قهر مانة في قصره، ومكافأة الحجام بوضعه مكان الجندي والخلع عليه وزيادة ألف دينار في كل سنة في رزقه.
- بقاء الحجام بخير إلى موته.

نجد أنفسنا أمام قصة أنموجية، فيها سمات القصة وعناصرها، من أحداث وشخصيات وتحولات وحوار يسهم في بناء الأحداث، على الرغم من أنها مبنية بناء خرياً، واهتمام التتوخي بسلسلة سنته، التي كانت لا معنى لها من الناحية الموضوعية والفنية، ولا سيما وقد كان ابن المهدى بطل القصة هو راوي القصة الأول، فلو فرضنا أن النص هو نص ابن المهدى فإن ذلك لا يغير شيئاً في أهميته وفنيته، فهو في النهاية صاحب الفضل في حبك روایة الأحداث، وقد عرف عنه ذلك من خلال أحاديث طريفة كثيرة موثقة في كتب الأدب، ولا سيما قصته الاستطرادية التي رواها المسعودي^(١٧) عن تطفله أمام المأمون حين أدخل إليه عدد من الزنادقة لضرب أعقاهم، بينهم طفيلي انسل بينهم ظاناً أنهم ذاهبون إلى وليمة، وكانت مناسبة ليتدخل ابن المهدى بقصته التي تدور حول الموضوع نفسه. غير أننا نميل إلى عد النص برمته نص التتوخي لأنه صاغه الصياغة النهائية، وقد عرفنا أسلوب التتوخي الرشيق في القص، وتطويع لغته للإمساك بالحدث والتعبير عن الشخصيات من خلال الأنموذجات السابقة، ويعزز هذا الميل أن التتوخي يغفل عن نصه فتفلت منه عبارة "وأمر لإبراهيم بمال وخلع"، بعد أن كانت القصة تروى بلسان ابن المهدى، أي بضمير المتكلم، وهو ما يدل على أن النص مركب من عدة أخبار أعاد التتوخي نسجها.

ونجد كل قصة تؤدي إلى الأخرى بطريقة مفخعة، فالقصة الأولى تنتهي عند خروج ابن المهدى متكرراً بزي امرأة من دار الحجام، ليكون ذلك بداية القصة الثانية، وheroine في القصة الثانية من الجندي بداية لدخوله دار المرأة، وخروجه من دارها بداية لدخوله دار مولاته، وهكذا تبدو لنا القصص جميعها سلسلة متصلة بعضها البعض، وكل قصة منها لها بداية ونهاية، فهي ليست مشاهد خبرية، كما في قصة الكندي، لأن كل منها يكتمل بناؤه الفني وعناصره القصصية، لتبدو القصة في مجلها سلسلة من المغامرات يعيشها البطل ويصل في النهاية وبعد شقاء شديد وخطر مواجهة الموت إلى تغيير مسار حياته، شأنها في ذلك شأن جميع القصص الناضجة التي تنتهي بتغيير حياة البطل سلباً أو إيجاباً.

(١٧) مروج الذهب، ج ٤، ص ٩ - ١٤.

وكذلك نجد الشخصيات في القصة تحركها نوازع الخير والشر، فهناك شخصيات معاونة وشخصيات معرقلة أو عائقه للبطل، فشخصيتنا الحجام والمرأة تساعدهن البطل على الخروج المؤقت من مأزقه، يدفعهما إلى ذلك أريحيتهما ونحوتها، على الرغم من أنها شخصيتان فقيرتان محتاجتان إلى الجائزة الكبيرة، ولكنها ذاتا نفسين عظيمتين على الرغم من وضاعة مكانتهما الاجتماعية، مثلما عبر الحجام قذر الظاهر، طاهر السريرة، بقوله للمهدي كلاماً مريراً يتضمن نقداً خفياً للطبقة الأرستقراطية التي تظن أنها بامتلاكها المال تستطيع به شراء سعادتها ونفوس الناس، إذ يقول: «يا سيدي، إن الصعلوك من لا قدر له عندكم من ذوي الرياسات، وتظن به الظنون الربية، أخذ على ما وهبنيه الزمان من قربك وحلوك عندي ثمناً». وبلغ من نبل هذا الرجل الفقير وكرامة نفسه أنه لم يرفض المال فحسب، وإنما رفض أن ينفق المهدي أثداء إقامته عنده من ماله، مع عدم تقصيره في إكرامه وتوفير الجو النفسي الملائم له. وهنا علينا أن نتذكر وصف السارد للحجام في بداية القصة بأنه عبد أسود، إزراء بحاله وبوضعه الاجتماعي، وقد عبر الحجام نفسه عن إحساسه بوسائله أمام نظافة ابن (ذوي الرياسات) حين لم يسمح لنفسه بلمس الطعام والأواني كي لا تقر نفس هذا الثري الهارب، وحين جلس بعيداً كي لا يعكر عليه شربه، وهو المعتمد على مجالسة النداماء الذين تفوح منهم العطور والذين يرفلون في ثياب النعيم. وقد يكون وصفه للحجام النبيل بالسود تعبيراً لا شعورياً عن رفضه للمفهوم السلبي العنصري السائد عن السود، ولاسيما ابن المهدي نفسه كانأسود كالفحيم كما وصفته كتب التاريخ.

وقد أجاد السارد في حبك هذه المفارقة الاجتماعية اللاذعة، ليمنح قصته بعداً اجتماعياً عميقاً ومؤثراً، ولاسيما وهذا الحجام الفقير لا يعد ذوقاً رفيعاً من خلال سلوكه المهدب النبيل، ومن خلال فهمه لمقتضى الحال الذي تجلى في التخفيف عن ابن المهدي المكروب بالموسيقى وباختيار "أصوات" تناسب حاله، وتوجد له المخارج النفسية، وتنقوي من عزيمته وتررع فيه الأمل بالفرج.

أما الشخصية المساعدة التي أنقذت ابن المهدي من موت محقق بعد أن قل النصير وأجمع رجال بلاط الخليفة على قتلها، فهو أحمد بن أبي خالد، فقد كان

في بلاغة كلامه وعمق تفكيره ورزانة عقله وقوه حجته وحكمة موقفه قد أوجد حلاً ليس لابن المهدى نفسه فحسب ولكن للمؤمن المأزوم أيضاً، إذ إن قتله لعنه ابن المهدى ليس بالأمر السهل عليه، لأنه سيكون أمام التاريخ قاتل شاعر ومعنى مشهور، دعك من صلة الرحم التي لم يكن لها قيمة أمام الوصول إلى كرسى الحكم، فقد قتل المأمون أخاه الأمين من قبل، وهو إن لم يخسر في قتل هذا الرجل فإنه لن يربح شيئاً، ولكن ابن أبي خالد منح المأمون حلاً بديعاً، بأن كلله بإكليل المجد، حين قال له: "إن قتلت وجدت مثلك قتل مثله، وإن عفوت عنه لم تجد مثلك عفا عن مثله". لقد فتح له بهذا الكلام الحكيم باب المجد وخلود الذكر، في عمل يقل مثله في صفحات التاريخ، فلا غرو أن نجد المأمون يسجد شكراً لله لأنه اختار هذا الحل لعلمه بأهميته وفضله، ومرة أخرى تنتصر الحكمة والبلاغة على البطش والظلم في القصة العباسية.

ووجدنا الصورة الأخرى المضادة لهذه الصورة المشرقة للنفس الإنسانية، في الشخصيات العائقة التي تحركها دوافع الطمع وحب المال، ولو على حساب نفس بشريه، فكانت الجائزه المعلنة أملأً يراود كلاً من الجندي والمولاة الخائنين للعهد، إذ كان كلاهما من خدم ابن المهدى، وهنا تكمن دقة السارد في اختيار شخصياته، فلو كان الجندي منم لم يخدم ابن المهدى، وكانت الجارية ليست من خواصه، لالتمسنا لهما بعض العذر في الوشاية بالهارب طمعاً بالجائزة الكبيرة جداً، وهمما من الطبقة الفقيرة التي تعاني سوء الحال، ولكن السارد لم ينشأ أن يخسر العنصر «التراجيدي» في قصته، لأنها لا تكتمل إلا بالمناظرة بين أقصى حالات الوفاء والنبل وبين أقصى حالات الخيانة، وهو ما يحكم عقدة القصة، ويشد أركانها وعناصرها.

وكذلك كانت حاشية المأمون شخصيات عائقة، إما نفاقاً ومداهنة لل الخليفة المنتصر، وإما حقداً وانتقاماً كما في موقف المعتصم والعباس بن المأمون، ولو لا أن صوت الحكمة علا فوق جميع الأصوات، ولو لا أن المأمون كان شخصية استثنائية في التاريخ، لانتهت ذروة القصة نهاية مأسوية، ولكنها كانت ستكون نهاية متوقعة، وهذا ما كان سيوقع القصة في مأزقين: إما أنه لن تكون هناك قصة، لأن البطل هو الرواوى، وإما أنها ستزوى عن طريق راو

آخر ليس بطل القصة، وهو ما سيضعفها حتماً. وبعيداً عن هذه الاحتمالات الواقعية، فإن خط السرد في القصص الفرعية يتطلب هذه النهاية، كي لا تذهب الذرا القصصية فيها عبثاً، وكى لا تذهب قيم النبل والنخوة والعفة والكرامة الإنسانية التي تتبع فيها أدرج الرياح.

ونلاحظ أيضاً أن السارد منح بعض شخصياته الأسماء الصريحة، مثل: ابن المهدى والمأمون والموصلى والمعتصم والعباس وأحمد بن أبي خالد، وهم عليه القوم و(ذوو الرياسات) على حد تعبير الحجام، في حين أنه أطلق على الشخصيات الأخرى صفات عامة: الحجام، الجندي، المرأة (زوج الجندي)، المولاة، وفي ذلك تعبير عن وضعهم الطبقي المهمش، حتى إن المأمون لم يسأل أحدهم عن اسمه.

نخلص إلى القول إن القصة في القرنين الثالث والرابع تجلت في النادرة والقصة المفردة والقصة المشهدية والقصة الإطارية والقصة المسلسلة، وهي أشكال ذات بني فنية محددة، على الرغم من أنها كانت تتاجأ طبيعياً لتطور فن الخبر، والكثير منها لم يكن مستقلأً في الكتب بل كان ضمن الكتب المختلطة، وهذا ما جعلها تغيب عن أعين الكتاب فيتمثلوها أو النقاد فيتبهوا عليها، وحين قدمت مستقلة لم تقدم إلا ضمن فنون أدائية أدبية كالمقامة أو الرسالة أو الكتب الأخبارية، ولكننا نقول إن هذه الأشكال قابلة للاستمرار والتطور، بغض النظر عن زمانها وأسلوبها اللغوي، لأنها تتاج تطور طبيعي للحياة.

* * *

الفصل الثالث

بنية القصة

لسنا هنا في صدد تأريخ المسيرة التي قطعها علم السرد، منذ بدء الاهتمام بدراسة الخرافة، على يد فلاديمير بروب في كتابه ذائع الصيت "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، وانطلاق الدراسات الكثيرة في مجال السرد، وتشعب النظريات السردية إلى تيارين رئيسيين: تيار السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية دونما اهتمام بالسرد الذي يكونها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثل هذا التيار: بروب وبريمون وغريماس، وتيار السردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد ورؤى، وعلاقات تربط الرواذي بالمرؤى، ويمثل هذا التيار: بارت وتودوروف وجينيت^(١)... ومحاولة التوفيق بين منطلقات هذين التيارين عند جاتمان وبرنس. فلم تخل دراسة في السرد من مقدمة نظرية وتاريخية في هذا العلم، ولذلك فإننا سنصرف النظر عن هذا العرض الذي بات مكرراً، ونحاول استخدام القوانين السردية ناظرين إليها على أنها قوانين منجزة تاريخياً ونقدياً، مع توضيح ما يلزم منه التوضيح، دون أن يعني ذلك أننا سنبطبق هذه القوانين وحدها بصورة تلقائية، لإدراكنا أن علم السردية علم مفتوح ولا يقبل الانغلاق، ولا سيما إذا كان الكثير من هذه القوانين استتباط من الرواية الحديثة ومن بيئتها مختلفة عن البيئة التي نحن في صددها، على الرغم من أن القوانين العامة للسرد مازالت - حتى الآن - صالحة لدراسة أشكال السرد جميعاً، وربما كان ذلك إحدى نقاط ضعفها، فهي

(١) إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية - دراسة في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص ١٠.

على الرغم من قدرتها على دراسة العلاقات والقوانين الداخلية والخارجية التي تتحكم في السرد، فإنها لم تقدم بعد قوانين ناظمة لتحول الأشكال السردية وتطورها، ولم تصل بدقة إلى خصوصيات كل نوع سردي تميزه من نوع آخر، وليس هذا الكلام تطاولاً على الجهود العظيمة التي بذلت وتبذل في مجال السرد، إلا أننا بتنا بحاجة ماسة إلى قوانين خاصة، وإن استطلت بظل قوانين السردية، تخص كل لون من ألوان السرد، بحيث نستطيع من خلالها أن نميز تجلي هذا القانون أو ذاك في هذا النوع أو ذاك من الأشكال السردية، لنصل بعد ذلك إلى إمكان الحكم النقدي وإعطاء قيمة نقدية لكل عمل سردي، فلا تكون دراساتنا وصفية بحثة معقدة ومركبة من أجل مردود محدود.

أولاً: السرد:

تبعد السردية العربية في معظمها سلسلة متواصلة من الذاكرة أو المرجعيات، فكأنما المرويات على الرغم من عدم اكتمالها الفني عناصر سردية عائمة على وجه ماء الزمن العربي، تستقر هنا، وتبتعد هناك، وتتفر هنالك... ولكنها في جميع أحوالها تظل حاضرة، وهو ما يسوغ حالة تفكها الظاهري، فهي عناصر طافية في بحر سردي كبير، حتى حين يطلق الجاحظ أو ابن قبيبة أو التتوخي على خبره اسم (قصة) فهو لا يقتطعها كياناً مستقلاً، بل يبقيها سابحة في ذلك التيار، مع غيرها من الأخبار المختلطة، فنرى الكثير من الأخبار القصصية تتكرر هنا وهناك، وقد تتعرض للحذف أو الإضافة، وكأن الكاتب يعتمد على مخزون الذاكرة الجمعية في رأب صدع خبره أو ترميمه أو تأويله. ولأجل ذلك تأخر ظهور الفصوص المحسنة، تلك التي لا يقيد فيها الكاتب نفسه بقيود العلاقات السائدية في نقل الخبر، ولا يلزم نفسه الانصياع إلى الزمن التاريخي.

يتضمن الجذر اللغوي (سرد) في اللغة العربية المعاني التالية: "السرد في اللغة: تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً... سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له... وسرد الشيء: تقبه، والمسرد: اللسان، والمتنقب... والسرد: الخرز في الأديم، والتسريد مثله... وقيل: سردها نسجها، وهو تداخل الحلق

بعضها في بعض... والسرد: اسم جامع للدروع وسائل الحلق وما أشبهها من عمل الحلق، وسمي سرداً لأنه يسرد فيتقب طرفا كل حلقة بالمسمار... والسرد: الحلق^(٢).

نرى من المادة اللغوية (سرد) أنها تعني متابعة الحديث، وأصلها من تتابع الحلق وتداخله بعضاً في بعض، فيعائق الجذر (قص) الذي يعني فيما يعنيه تتبع الأثر شيئاً فشيئاً، أو قطعة فقطعة، كما رأينا. ومصطلح السرد في العصر الحديث لا يبتعد كثيراً عن هذا المعنى الجوهرى، إذ يكاد الباحثون يجمعون على أن السرد هو: إعادة إنتاج الأحداث والحالات الحقيقة والخيالية عن طريق سارد أو أكثر وبوسائل مختلفة^(٣). أو بمعنى آخر، فإنه يعني تحويل صورة الحدث الحقيقى أو المتخيل إلى صورة لغوية ناطقة باسم السارد والراوى والشخصيات، وواصفة لأحداث تدور في زمان ومكان معينين وفق طريقة فنية معينة ووجهة نظر خاصة^(٤).

ومن الواضح أن هذا التعريف يشمل الموروث السردي في العصر العباسي، ولكن علينا أن نشير إلى أن مفهوم "السارد" ظل فترة طويلة رجراجاً لخضوع الكتاب لقوانين الثقافة الشفوية، ومحاولتهم جاهدين نقل أخبارهم بحرفية عمن سبقهم من الرواة، غير أن ذلك لا يلغى وجود سارد لتلك القصص والأخبار، سواء كان الكاتب الناقل أو الراوى الأول.

ويمكننا أن نميز عدة أنماط من السرد العباسي بحسب موقع السارد من مسروده، على النحو التالي^(٤):

١ - السرد اللاحق:

يكون سرد الأحداث فيه بعد وقوعها، وهو أكثر شيوعاً في الفن القصصي العباسي، والنمط الذي يميز السرود القديمة عموماً، لأنه النمط

(٢) لسان العرب، مادة (سرد).

(٣) انظر في ذلك: لحمداني (حميد)، بنية النص السردي، ص ٤٥.

(٤) استمدنا هذا التعريف بإضافة طفيفة من : محمود (علي عبد الحليم)، القصة العربية في العصر الجاهلي، ص ٣٤٠.

(٤) لتعرف هذه الأنماط، ينظر: جينيت، خطاب الحكاية، ص ٢٣١.

ال الطبيعي من القص، ولأنه أشبه ما يكون بالتاريخ، وعليه بنية السير والأخبار، فهو وليد الثقافة الشفوية، بمعنى أن الحدث لا يمكن إبلاغه وإشهاره إلا بوجود راوٍ، وفي الثقافة الكتابية توطد هذا النمط لأن فعل الكتابة ك فعل الرواية يلحق بالحدث ولا يسبقه، وسنرى تحولات الزمن في هذا النمط عند دراسة الزمن القصصي.

٢ - السرد السابق:

هو السرد الذي يسبق الأحداث زمنياً، بحيث تبدو القصة كأنها تجري في الحاضر، وهذا يتطلب تحول الخطاب إلى الأفعال المضارعة غالباً، ويعود هذا النمط من قبيل التنبؤات أو استشراف المستقبل، ولذلك احتاج فيه الكتاب إلى وسيلة مسوغة للخروج من الزمن الحاضر أو الواقع، بعدة طرق أشهرها الأحلام والرؤى، والتخيل الافتراضي، وللحلم والرؤيا حيز كبير في الثقافة العربية الدينية، لعل أشهرها رؤى الأنبياء، ومنامات الصوفيين، وقد وجدها التوخي، يعتمد على طريقة الحلم في كثير من قصصه، مثل : "عنابة رسول الله صلوات الله عليه بأبي حسان الزيادي"، "المهدي يطلق علوياً من حبسه لمنام رآه"، "المعتمد يطلق بريئين من حبسه لمنام رآه"، "امرأة من أهل النار"^(٥) ... ولكن "السرد السابق" فيها اختلط مع "السرد اللاحق"، وأهم قصة تتوخيه اعتمدت السرد السابق هي قصة "امرأة من أهل النار" التي سنمر بها لاحقاً، غير أن أبرز مثال لهذا النوع من السرد هو "رسالة الغفران" التي تدور أحداثها في المستقبل المتخيّل، وهو عالم الآخرة. وبالطبع لا يمكن تصور نقاء أي شكل من أشكال السرد في هذا العصر، لعدم تمييز السرد من باقي الفنون، ولذلك نجد الموري في الغفران باستطراداته وخروجاته من النص يعود إلى السرد اللاحق.

٣ - السرد المتزامن (المتواقت):

وهو سرد تتزامن فيه الحكاية مع السرد، وهذا نوع حديث يقل في السرود القديمة، على الرغم من أنه كان موجوداً في الشعر القصصي منذ

(٥) نشوار المحاضرة، ج ٢، ص ٢٣٤ - ج ٥، ص ١٢٢. الفرج بعد الشدة، ج ٢، ص ٢٣٩ - ج ٢، ص ٢٤١.

الجاهلية، ويعود ذلك إلى أن علاقة الشعر بالزمن علاقة مجازية، في حين أن علاقة القص بالزمن علاقة حقيقة يسير فيه الزمن وفق قوانينه الطبيعية، إذ يكفي الشاعر أن يستخدم الفعل المضارع ليقص ما يشاء، أما الناشر إذا أراد تقريب الزمن - كما يفعل الجاحظ - أتى بالفعل المضارع المسبوق بـ (كان) و(مازال) أو بالشرط وغير ذلك من الأفعال الوصفية، كقوله في بداية "قصة الكندي"^(١): "كان الكندي لا يزال يقول للساكن...", و قوله في "قصة ليلي الناعطية"^(٢): "وأما ليلي الناعطية... فإنما مازالت ترقع قبيضاً لها وتلبسه"، وكما في طرفه عن بعض المراوازة^(٣): "يقول المرزوقي للزائر إذا أتاه، وللجلisy إذا طال جلوسه: تغديت اليوم؟ فإن قال: نعم، قال: لو لا أنه تغديت لغدتك ببغاء طيب، وإن قال: لا، قال: لو كنت تغديت لسقينك خمسة أقداح. فلا يصير في يده على الوجهين قليل ولا كثير"، وطرفه الآخر^(٤): "ناس من المراوازة إذا لبسوا الخفاف في الستة الأشهر الأولى التي لا ينزعون فيها خفافهم، يمشون على صدور أقدامهم ثلاثة أشهر، وعلى أعقاب أرجلهم ثلاثة أشهر حتى يكون كأنهم لم يلبسوا خفافهم إلا ثلاثة أشهر، مخافة أن تجرد نعال خفافهم أو تتقب"، كذلك يستخدم هذا النوع في قصته "شيخ ريض الشاذروان"^(٥).

ومن الأعمال التي تقوم على هذا النوع من السرد "رسالة الغفران" التي قلنا سابقاً إنها تستخدم الفعل المضارع في السرد، وكذلك "رسالة الصاھل والشاحج"، و"حكایة أبي المطھر الأزدي"، وفيها نجد السارد يستخدم دوماً الفعل المضارع الذي يجعل السرد يرافق الحدث، وبعد أن لجا إلى الصيغة المركبة (كان من عادته أن يدخل دار بعض الأكابر...)، عبر من خلالها إلى تشبيت صيغة المضارع في باقي القصة، مثل قوله: "ولا يزال يتصنّع ويتخشع"، "ويبقى على هذه الحالة من ناموسه"، "ثم ينطلق من جلسته ويحل عقد حبته"، "وينظر إلى أحد الحاضرين"^(٦).

(٦) البخلاء، ص ٨١.

(٧) نفسه، ص ٣٧.

(٨) نفسه، ص ١٧.

(٩) نفسه، ص ٢٨.

(١٠) نفسه، ص ٢٤ - ٢٥.

(١١) حکایة أبي القاسم البغدادي، ص ٥، ٦.

ويكون هذا النوع في القصص الترسلية واليوميات، وبأئتي بين تعرجات الحدث، ويكون السارد فيه هو البطل نفسه. ونجد ملامح منه في "قصة الكندي" في رسالته (رقطته) إلى المستأجر، وفي قصة التتوخي "شخص متغطى زور كتاباً عن لسان الوزير ابن الفرات، إلى عامل مصر"^(١٢)، وهي قصة تتحدث عن رجل متغطى زور كتاباً على لسان ابن الفرات إلى أبي زنبور عامل مصر، ولكن العامل استراب بالخط والإفراط في الدعاء والتأكيد، فوصله صلة يسيرة وأبقاءه إلى حين التأكيد من أمره، وأرسل إلى ابن الفرات يسألها عن موقع الرجل منه، فلما وصلت الكتب إلى ابن الفرات تعجب من الأمر، واستشار أصحابه فأشاروا بقطع يد الرجل أو قطع إيهامه، ولكنه رد أخيراً عليهم: "رجل توسل بنا، وتحمل المشقة إلى مصر، وأمل بجاهنا الغنى...", ثم إنه كتب إلى العامل يخبره أن الكتاب كتابه، ويطلب منه أن يكرم الرجل ويجزل عطيته، وبعد مدة طويلة يدخل الرجل على ابن الفرات باكيًا شاكراً، ويعترف له أنه صاحب الكتاب المزور، فيكرمه ويستخدمه.

ومن هذا النمط من السرد المقمم رسالة "التابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسى، حين يوجه خطابه على صورة رسالة إلى صديقه ابن حزم، فالرسالة هنا ليست من ضمن الأحداث وإنما توسل بها المؤلف لتعليق تميزه الأدبى وسر تفوقة الذي حار فيه صديقه، فتأتى الرسالة جواباً عن هذه التساؤلات، وتفتح باب القص الذى يبدأ بحضور تابع ابن شهيد "زهير بن نمير" لينجده في إتمام شعر له، ثم ليذهب به بعد ذلك ليطوفا في وادي الجن ويقابلان شياطين الشعرا و الكتاب وغيرهم.

ثانياً: الخطاب السردي:

يعرف جينيت الخطاب السردي بالمستوى القولي الملفوظ أو المكتوب الذي يستخدم لتقديم الحكاية وتشييدها، أي إنه الطريقة التي يسلكها الكاتب

(١٢) التتوخي، نشوار المحاضرة، ج ١، ص ٥٧ - ٥٩.

لإيصال حكايتها إلى المتلقى^(١٣). وهو عند لوفيف "قول يستحضر إلى الذهن عالماً مأخوذاً على محمل حقيقي في بعديه المادي والمعنوي، ويقع في زمان ومكان محددين، ويقدم في أغلب الأحيان معكوساً من خلال منظور شخصية أو أكثر، بالإضافة إلى منظور الرواية اختلافاً عن الشعر"^(١٤)، وبناء على هذين التعريفين يخضع الخطاب السردي لعوامل الزمن وموقع الساردين وأثارهم وأفكارهم، فيأتي في صور مختلفة، يمكن تصنيفها في الأشكال الثلاثة^(١٥):

١ - الخطاب المسرود:

وفيه ينقل السارد أفعال الشخصيات وكلامها، دون أن ينقل حوارها مع غيرها أو مع نفسها، بحيث يختزل في ذلك الحدث. وهذا النوع شائع جداً في القصة العباسية، لا يخلو منه عمل قصصي، مثل قول ابن الداية في قصة "توبة مسافر"^(١٦): "فإننا بناوحي المحرقة، حتى لقينا قطعة من اللصوص، فساقتنا بأسرنا إلى موضع منقطع عن المارة، وفيه شاب أصفر راكب فرس، ومعه مقدار خمسة فوارس، فعرضت الجماعة عليه إلى أن بلغني، فتأملته فوجده فوجده "مسافر"، فأكب على رأسي وتحفى بي". ففي قول السارد "فأكب على رأسي وتحفى بي" اختزال لحوار وسلوك رأى السارد أنه في غنى عن ذكره لأنه لن يفيد في تتميمة الحدث، ولم يذكر من هذا الحوار إلا عبارة "أخطأ والله حزركم، هذه رفة شيخي وسيدي، والله لا يدخل إلى منها شيء"، لأنها عنصر حيوى في الحركة التي تقوم عليها القصة، حين يتعرف اللص الشيخ المحسن فيرد على حسن صنيعه السابق بإحسان مقابل. ولذلك نقول إن الخطاب المسرود يحتاج إلى حس قصصي مرهف، يستطيع به السارد أن يخفف إضاءة حدث ويضيء آخر بحسب حاجة الحركة القصصية وأهمية الأحداث.

(١٣) جينيت، حكاية الخطاب، ص ٣٧ - ٣٨ .

(١٤) قاسم (سيزا)، بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثة نجيب محفوظ، دار التدوير ، ط ١ ، بيروت: ١٩٨٥ ، ص ٢١ .

(١٥) انظر : جينيت، خطاب الحكاية، ص ١٨٥ - ١٩٧ .

(١٦) المكافأة، ص ٣٧ .

٢ - الخطاب المحول:

وهو خطاب غير مباشر، لا يكتفي السارد بنقل أقوال الشخصيات إلى جمل صغرى تابعة، وإنما يكتفها ويدمجها في خطابه الخاص، أي يعبر عنها بأسلوبه الخاص. وعلى مثال هذا النمط من الخطاب قول السارد في قصة "جميلة"^(١٧): "فأخبرته بسوء الحال، وما اضطرت إليه مولاتها من بيع خاتمتها"، فقد اختصر السارد حواراً كاملاً بين الناسك والجارية في هذه الجمل المكثفة التي تدل على مضمونه. ومثل قول السارد في قصة التوخي "على الباغي تدور الدوائر"^(١٨): "فصحبني شيخ من شيوخ الأعراب، وسألني عن خبري، فأخبرته، وقد كنا قريين من رأس العين، فدخلناها وافترقنا. وكان يأتيني ويراعيني، ويظهر لي البر، ويسألني عن حالى، فأخبرته أن الأمير قبل هديتي، وأعطاني ألف درهم وثياباً، وأنى أريد الخروج يوم كذا وكذا، فمضى". فقوله "فأخبرته أن الأمير قبل هديتي..." تحول من لغة الشخصية إلى لغة السارد، أي يعبر عن مضمون كلام الشخصية بأسلوبه.

٣ - الخطاب المنقول:

ويعني نقل أقوال الشخصيات حرفيأً، وهو أكثر شيوعاً بين أشكال الخطاب السردي في الفن القصصي العباسي، ويبدو السارد فيه بأنه قد تخلى عن صوته واقتصر عمله على عمل الناقل، وفيه تظهر ملامح الشخصية من خلال لغته وطريقته، كما في هذا المقطع من قصة "محاسن مكر النساء" التي سمي بها "قصة جميلة"^(١٩): "فما فرغت من حديثها حتى قالت لها الجارية: صاحب الشرطة بالباب، فقالت للحاجب: ليس في البيت ملجاً إلا هذا التابوت، فادخل أي بيته شئت منه. فدخل الحاجب بيته من التابوت فاقفلت عليه. ودخل صاحب الشرطة، فأقبلت جميلة عليه تضاحكه وتلطفه، مما كان بأسرع من

(١٧) المحاسن والأضداد، ص ٣٠٣.

(١٨) التوخي، نشوار المحاضرة، ج ٥، ص ٢٥٠ - ٢٥١.

(١٩) المحاسن والأضداد، ص ٣٠٥.

أن قالت الجارية: القاضي بالباب؛ فقال صاحب الشرطة: أين أختبئ؟ فقلت: لا ملجاً إلا هذا التابوت، وفيه بيتان، فادخل أيهما شئت، فدخل، فأقفلت عليه، فلما دخل القاضي، قالت: مرحباً وأهلاً، وأقبلت عليه بالترحيب والتطهيف. فيينا هي كذلك، إذ قالت الجارية: الناسك بالباب، فقال القاضي: لماذا ترين في رده؟ قالت: مالي إلى رده سبيلاً. قال: فكيف الحيلة؟ قالت: إني مدخلتك هذا التابوت، ومخاصلته، فأشهد لي بما تسمع، واحكم بيني وبينه بالحق. قال: نعم، فدخل البيت الثالث، فأقفلت عليه".

ونرى كيف كان الحوار بين الشخصيات معبراً عن أحوالها النفسية، فهو يتعدد بين حيادية كلام الجارية ونمطيته، إلى إظهار جميلة الملاطفة وإظهار المازق الذي تواجهه في تحنة هؤلاء العشاق، ولكن بلغة تشي بالثقة يظهر ذلك في تردادها المفردات نفسها، إلى توثر هؤلاء العشاق الفاسدين عبر جملهم القصيرة الاستفهامية، تعبيراً عن ضيق الوقت للاختباء. ولم يتدخل السارد في المشهد لا وصفاً ولا كلاماً، ولم يكن عمله إلا في نقل المشهد بحرفيته، أي إن الحديث صنعه حوار الشخصيات فقط، ولم يكن عمل السارد إلا التعبير عن الحديث بعد حصوله: "فدخل البيت... فأقفلت عليه". إن عمل الخطاب المنقول هو عمل آلة التصوير تماماً بحيث يختفي المصور وراءها فلا يظهر المصور وإنما يظهر أثره، أي فنية التقاط عناصر المشهد.

لغة السرد:

تشكل لغة السرد نقطة ضعف القصة العباسية بصورة عامة، وقلما نجد لغة سردية تحقق الشروط الفنية تحققأً كاملاً، باشتثناء القصة الواقعية عند الجاحظ والتوكخي وابن الداية، وفي القصص الشعبي. فحين تكون لغة السرد ذات صوت واحد تضعف القصة وتتنزوي في فن "الخبر"، أما حين يغلب عليها التفكك الداخلي والتتنوع الكلامي، فإنها تصبح أقدر على التعبير، لأن القصة حكاية بشر، بما في ذلك من تنوع واختلاف مستويات اجتماعية وفكرية وسلوكية، ويتم ذلك حين تفكك اللغة داخلياً إلى مكوناتها الاجتماعية والشخصية، لتعبر عن عصرها وتتنوع عالمها القصصي، ولذلك نرى القصة

الفلسفية أضعف أنواع القصص في هذا العصر، لأن لغتها ذات مستوى واحد، هو مستوى لغة السارد فقط، في حين نرى لغة القصة الواقعية ذات مستويات متعددة، بحسب تعدد الشخصيات القصصية وتكوينها الفكري والنفسي والاجتماعي، كما لاحظنا في قصة إبراهيم بن المهدي مع الحجام الأسود مثلاً، أو في قصة التاجر البصري مع اللصوص، أو في حكاية "أبي القاسم البغدادي"، وغيرها. وقد عبر بختين عن طبيعة العلاقة بين المؤلف ولغته بقوله: "لغة الناشر تتوضّح على درجات متفاوتة في قربها أو بعدها من المؤلف ومن رأيه الأخير: بعض لحظات اللغة يعبر مباشرة وتلقائياً (كما في الشعر) عن مقاصده المعنوية والتعبيرية، وبعضها الآخر يعكسها بشكل موارب؛ إنه لا يتضامن مع هذه الكلمات تضامناً كاملاً فتراه يضفي عليها نبرة خاصة، نبرة فكاهة أو سخرية أو محاكاة ساخرة... الخ، وبعضها الثالث يقع على مسافة أبعد من رأيه الأخير ويعكس بحدة أكبر مقاصده؛ وهناك أخيراً ورابعاً كلمات محرومة نهائياً من أي قصد من مقاصد المؤلف، لذلك تراه يعرضها كشيء كلامي خاص، فهي خارجة (خارج المؤلف) تماماً. ولهذا فتفكك اللغة على اختلافه _ التفكك من حيث الجنس أو المهنة أو التفكك الاجتماعي بالمعنى الضيق أو من حيث النظرة إلى العالم أو الاتجاه أو الفرد _ وتنوعها الكلامي واللغوي (اللهجات) الاجتماعي يتتسقان مع الرواية، حيث يدخلانها، بطريقتهما الخاصة ويصبحان نظاماً فنياً متميزاً يوزع قصد الكاتب من حيث هو موضوع توزيعاً أوركسترالياً^(٢٠).

وحين ننظر إلى القصة العباسية من هذا المنظور نرى أن الكثير منها لم يحقق هذا التوزيع "الأوركسترالي" لأن الكتاب قلما اهتموا بالعالم النفسي للشخصية، فلم يعكسوا لغتها، باستثناء حالات نادرة ستمر بنا عند الجاحظ والتوكسي في المقام الأول، بالإضافة إلى انسياق الكتاب إلى لغة العصر، تلك اللغة الخارجية التي كانت تفرض عليهم أساليب لغوية محددة في بعض المراحل، كما في طغيان السجع مثلاً، وأساليب الفصاصل الشفووية في القصة الشعبية.

(٢٠) الكلمة في الرواية، ص ٥٩ - ٦٠.

إذاً كانت لغة السرد في القصة العباسية متلونة بحسب المرحلة، وبحسب شخصية السارد، فمن لغة الجاحظ الرشيقه والدقائق إلى لغة التتوخي وابن الداية السهلة القربيه من الشعبيه، إلى لغة المقامات المعقدة المزركشه، إلى لغة الغفران شديدة التعقيد والإغراب، التي كانت كلماتها وحروفها - كما يرى د. مصطفى ناصيف - كائنات تروع الناس وتتحداهم، كانت عالماً من الغيب^(٢١). غير أنه تستوقفنا ظاهرتان هما غاية في الأهمية في القصة العباسية، وهما: استخدام الشعر واستخدام السجع.

أ - استخدام الشعر:

حافظ الشعر على مكانته في نفس الإنسان العربي، يصوغ به تجاربه، ويعبّر به عن مشاعره، ويكتف بأفكاره، ولذلك كان لا بد من أن يلقي ظله على النثر أيضاً، وليس أدل على ذلك من أنه لا يخلو منه كتاب مهما كان موضوعه، وزاد من أهمية الشعر ارتباطه باللغة وجمعها ونحوها وصرفها وببلغتها، فهو القيم على اللغة العربية والحارس للثقافة العربية عبر العصور.

وفي القص وجدنا الشعر يحضر في أغلب الأحيان، ولاسيما في الأخبار القصصية، إذ قلما نجد خبراً خلواً من الشعر، لأنهم "يشدون" به أخبارهم، كما في حديث معاوية مع عبيد بن شريه، ولعل أول من أشار إلى هذه الظاهرة طه حسين مشيراً إلى استعانة القصاصين بأفراد من الناس يجمعون لهم الأحاديث والأخبار ويلفونها، وأخرين ينظمون لهم القصائد وينسقونها^(٢٢)، وكان الشعر وسيلة من وسائل تأكيد صحة الخبر إضافة إلى السند، كذلك كان يقوم مقام المونولوج الداخلي، ويتتبع بواسطته الحركة الداخلية للفوس الأبطال^(٢٣). ويرى د. محمد القاضي أن هذا الشعر لم يوجد منفصلاً عن الخبر، وإنما صنعه الرواة ليجعلوه برهاناً على صحة ما

(٢١) محاورات مع النثر العربي، ص ٢٥٦.

(٢٢) في الشعر الجاهلي، ص ٩٤ - ٩٥.

(٢٣) خورشيد (فاروق)، في الرواية العربية - عصر التجميع، ص ١٦٥، ١٧١. ويستفيض خورشيد في بسط الحديث في وظائف الشعر في القص: ص ١٦٣ - ١٧٢.

يسوقونه من أخبار^(٢٤)، وهو أمر لا يمكن تعميمه، فقد تكون هناك أخبار وضعت لشرح مناسبة بعض الأشعار، كما وضعت قصص الأمثال. وقد قسم القاضي علاقة الخبر بالشعر إلى قسمين: الخبر خادماً للشعر، والخبر مستخدماً الشعر^(٢٥)، يكون الشعر في القسم الأول غاية الخبر، وهذا يؤيد فكرة وضع الخبر التفسيري للشعر، وفي القسم الثاني يكون الخبر هو الغاية ويؤدي الشعر وظيفة الإنقاع، في حين ترك للخبر وظيفة التخييل التي كانت من خواص الشعر.

ويرى فاضل الريبيعي أن هذه الظاهرة ذات جذور قديمة، فسارد الخبر العربي الذي يأتي بخبره مشفوعاً بالشعر يفعل ما يفعله سارد النص التوراتي في نصوص سفر التكوين وحروب داود وأناشيد سليمان، وهذه الميثولوجيات الشعرية داخل النص السردي تعبر قبل ظهور السرد عن الملحم والأساطير الأولى التي كتبت في الأصل شعراً مثل ملحمة جلجامش^(٢٦).

وبصورة عامة فإن استخدام الشعر في القص اتخذ صورتين أساسيتين، الأولى هي ما تحدث عنه الباحثون، ونعني بها استخدام الشعر لدعم الخبر وشحنه بالموقف النفسي وغير ذلك، وهذا هو الشائع في معظم الأخبارقصصية، وفي "ألف ليلة وليلة" والقصص الشعبي عموماً. والصورة الثانية يكون فيها الشعر عنصراً سردياً فاعلاً، لا تقوم القصة من غيره، وقد يتربّط عليه أحداث وموافق مهمة، وأمامنا أمثلة متعددة على ذلك، منها القصة التالية التي روتها الجاحظ^(٢٧):

"ونكروا أن بطنَ من قريش اشتدت عليهم السنة، وكان فيهم جارية يقال لها زينب، من أكمل نسائهم جمالاً، وأتمهن تماماً. وأشرف فرآها شاب يقال له عروة، فوقعَت في قلبه فجعل يطالعها، ولا يقدر على أكثر من ذلك، فاشتد

(٢٤) الخبر في الأدب العربي، ص ٥٨٢.

(٢٥) نفسه، ص ٥٤٢، ٥٦٩. وينظر أيضاً: ص ٥٨٥.

(٢٦) الريبيعي (فاضل)، شقيقات قريش، ط ١، دار رياض الريس، بيروت: ٢٠٠٢، ص ١٤٩ - ١٥٠.

(٢٧) المحاسن والأضداد، ص ٢٦٨ - ٢٦٩.

ووجه بها، فلما انقضت السنة، وأرادوا الرجوع إلى منازلهم، دعا بعض جواري الحي. فقال: يا ابنة الكرام هل لك في يد تتخذين بها عندي شكرًا؟ قالت: وما أحوجي إلى ذلك! قال: تتطاقين إلى خيمة فلانة كأنك تقتبسين ناراً، فإذا أنت جلست فقولي حيث تسمع زينب:

ألا هل لنا قبل التفرق ليلةٌ
ويومٌ فتفصي كل نفسٍ منها

فانطلقت الجارية ففعلت ذلك، فلما سمعت زينب قولها وكانت تقلّي رأس زوجها، وكان عنده أخ له، فقالت مجيبة لها:

لعمري لقد طال المقامه هاهنا
لو ان لحب حاجة لقضاهما

فسمع أخو الزوج قول الجارية، وجواب زينب، فقال:

ألا يعلم الزوج المفلى بأنها
رسالة مشغوف الفؤاد رجاهما

فانتبه الزوج لأمرهم، وعرف ما أرادت، فقال:

لحى الله من لا يستقيم بوده
ومن يمنح النفس الطروب هوها

انطلقي يا زينب فأنت طالق، فخرجت من عنده وبعثت إلى عروة فأعلمته، وأقامت حتى انقضت عدتها، ثم تزوجته".

فالشعر هنا ليس مقحماً على القصة، وإنما هو جزء من الحديث وصانع له، فبدا كأنه مشهد مسرحي شعري نابض بالحياة، ولاسيما إذا كان الشعر يقدم الحديث بلغة راقية، فيها التلميح والترميز، وهو ما يضفي على المشهد سحرًا خاصاً، فالشعر هنا لغة حوار بين الشخصيات، وهذا كثير في التراث العربي. ولكن الأغرب من ذلك أن نجد الشعر لغة سرد أيضاً، فمن المعروف أن الشعراء نظموا قصصاً شعرية رمزية، ولاسيما من ترجم "كليله ودمنة" شرعاً كأبان بن عبد الحميد اللاحقي، أو من نظم على منوالها قصصاً رمزية، مثل ابن الهبارية، ولكن قلما نجد ذلك في القصص العادي الواقعى، غير أن قصة "شهاب بن حرفة" تستوقفنا بسردها الشعري الطريف، الذي هو من تأليف الرواة بلا شك، يظهر ذلك من لغته الركيكة، ولأن الشعر المثنى

(المزدوج) لم يكن موجوداً في زمن الحاج، وإنما هو اختراع عباسي بتأثير الشعر الفارسي على يد أبان بن عبد الحميد اللاحقي وأبي العناهية؛ فلنرى كيف يقص شهاب قصته^(٢٨):

وَمِرْكَبِي وَثِيرُ	بَيْنَا أَنَا أَسِيرُ
فِي لِيَالِي وَيَوْمِي	فِي عَصْبَةِ مِنْ قَوْمِي
فِي الْحَرْبِ كَالْبُوَاسِلِ	يَمْضِونَ كَالْأَجَادِيلِ
فِي كُلِّ مَا يَلِيهِمْ	أَنَا الْمَطَاعُ فِيهِمْ
وَبَعْدَ خَمْسَةِ يَوْمَاً	فَسَرَتْ خَمْسَةُ عَوْمَانِ
مَا إِنْ تَرَامْ عَرْضاً	حَتَّىٰ وَرَدَتْ أَرْضَا
عَنْ دُّلُوعِ الْعَيْنِ	مِنْ بَلْدِ الْبَحْرَيْنِ
أَلْتَمِسُ الْمَغَارَاتِ	فَهُجَّتْهُمْ نَهَارَا
مِنْ بَعْدِ مَا غَابَ الْقَمَرُ	حَتَّىٰ إِذَا كَانَ السَّحْرُ
يَقُودُهَا خَفِيرُ	إِذَا أَنَا بَعِيزُ
مَقِيَّةٌ سَرَاعِا	مَوْقَرَةٌ مَتَاعِا
مَعْ سَادَةِ فَتِيَانِ	فَصَلَتْ بِالسَّنَانِ
أَحْنَهُ سَرِيعَا	فَسَقَتْهَا جَمِيعَا
أَمْعَجْ بِالْغَنَاجِ	أَرِيدَ رَمْلَ عَالِجِ
خَرْقَاً بَعِيدًا خَالِي	أَسِيرُ فِي الْلَّيَالِي
وَبَعْدَ ذَاكْ نَصْبا	وَقَدْ لَقِينَتْ أَنْجِبا
مَنْ بَعْدَ مَا صَدَنَا	حَتَّىٰ إِذَا هَبَطَنَا
فَدَكَانَ فِيهَا عَانَةً	عَنْتَ لَنَا بِيَدَانَةً

رميته بقوسي	في مهمه كالترس
حتى إذا ما أمعنت	بالقفز ثم درمت
وردت قصراً منها	في جوفه طام حلا
وعنده خيمه	في جوفها نعيمة
غزيرة كالشمس	فاقت جميع الأنس
فعجت مهري عندها	حتى وقفت معها
حيث ثم ردت	في لطف وحيت
فقلت يا لعوب	والطفاله العروب
هل عندكم قراء	إذ نحن بالعاراء
قالت نعم برب	في لطف وقرب
اربع هنا عيدا	ولاتكن بعيدا
حتى يجيء عامر	مثل الهلال زاهر
فعجت عن قريب	في باطن الكئب
حتى رأيت عامرا	يحمل ليثا خادرا
على عييق سابع	كمثل طود الامح

وكان شهاب يستمر في سرده الشعري لولا أن استوقفه الحاج قائلًا:
"ويحك دعنا من السجع والرجز وخذ في الحديث".

ورأينا كيف بنى المعربي وابن شهيد روایتهما على الشعر والجدل حوله، بل إن الشعر في رسالة "التوابع والزوابع" كان سبب القصة بأكملها، حين أرتج على ابن شهيد في صباحه، فكان أن أتى شيطانه أو تابعه زهير بن نمير وألهمه الشعر، فتبدا بذلك رحلته مع تابعه في عالم شياطين الشعراء والكتاب، وهذا مظهر آخر من مظاهر استخدام الشعر في القص، يكون فيه محضًا على القص.

كذلك رأينا كيف كان الشعر في قصة ابن المهدى مع الحجام عنصراً سرديًا مهمًا في بناء الحدث، وفي خلق مناخ نفسي يواتي الوضع الذي كان فيه البطل عبر اختيار الحجام شعرًا مناسباً للحظة السردية.

أما في المقامة فقد كان الشعر يقوم بأفعال مختلفة، فقد يأتي في لغة الحوار ولاسيما في موضع التكدية، كما في المقامة الساسانية والمقامة الأزاذية وغيرهما، حين يكون كلام أبي الفتح كله شعراً في المقامة كلها، وهنا يبدو الشعر حالة فولكلورية يتماهى بحالة التسول، وهي ظاهرة تنتشر في أوساط المسؤولين الذين يتذمرون من الشعر أو الغناء وسيلة للتأثير في الناس. وقد يأتي الشعر في سياق الوصف لتأكيد معنى من المعاني، كما في المقامة الجرجانية وغيرها، فيتتخذ هيئة التضمين تقوية للمعنى وإثباتاً لعلم وفصاحة. ويأتي الشعر أيضاً عنصراً نقدياً، لإثبات رأي أو دحضه، كما في المقامة القرىضية، التي هي سجال تقافي ونقدي. غير أن أبرز مظهر للشعر في المقامة أنه يأتي حاملاً للرؤيا أو الموقف، وهو الشعر الذي يأتي في خاتمة الكثير من المقامات، مثل: الأزاذية والقرىضية والبغدادية والمكفوفة والقردية والأرمنية وسوهاها، وهذا الشعر يأتي بعد اكتشاف أبي الفتح الإسكندرى في المقامة، تسويغاً للكدية وهجواً للزمان ووصفًا لحال المكدي في أغلب الأحيان.

ب - استخدام السجع:

وهي ظاهرة عربية محضة أيضاً، تعود إلى زمن غابر، زمن سجع الكهان الذين كانوا يستخدمون السجع للتأثير في الناس، وهذا يدل على أن السجع من وسائل السحر أيضاً، مثل الشعر تماماً، وأن استخدامه في الماضي كان يقتصر على طبقة الكهان إلا ما تسلل عفواً إلى ألسنة الناس العاديين، ولكن الأباء في العصر العباسي أعدوا إلى هذه الطاقة التعبيرية أثرها وحياتها، وتفننوا فيها تفناً عجيباً، فغدا مداراً للتنافس، وأزروا بالأسلوب المرسل الذي يمثله الجاحظ، حتى إن المهداني يقول فيه على لسان أبي الفتح الإسكندرى^(٢٩): "فهلموا إلى كلامه، فهو بعيد الإشارات، قليل الاستعارات، قريب العبارات، منقاد

لعربيان الكلام يستعمله، نفور من معتاقصه يهمله، فهل سمعتم له لفظة مصنوعة، أو كلمة غير مسموعة؟^(٣٠) فقد أصبح الكلام الغريب هو الهدف، والسبع والمحسنات البديعية الوسيلة لإظهار البراعة البلاغية، فكان استخدام السبع تحدياً للشعر قام به كتاب العصر، حتى لقد أوغلوا في معاورته ومجانته أكثر مما كان الشعراء يفعلون في شعرهم، فقد نشأت تقاليد مدارها سياسة الكلمات والتخفف من هيبتها، أو تهشيمها وإشاعة جو يشبه الرقى والتعاونيد على حد رأي د. مصطفى ناصيف، وكذلك رأى ناصيف استخدام أبي العلاء المعربي السبع دليلاً على الترفع والزهدادة^(٣١)، أو لنقل إن السبع لديه كان حبساً ثالثاً له من محابسه، غلف به عزلته عن الآخر، وجعله إطاراً لغوباً يعيش في داخله مع أسراره وألغازه.

وتزى وديعة طه نجم أن استخدام السبع في الأسلوب الوعظي جاء من حاجة الوعاظ إلى هذه الإيقاعات الريتية التي يمكن أن تعلق بأسماع الناس بسهولة، ولاسيما وقد كانوا يعتمدون على الإلقاء والإسماع المباشر^(٣٢)، فقد ربطت بين السبع والثقافة الشفوية التي استمرت في حياة الناس بصور مختلفة. أما د. محمد رجب النجار فيرى هذا البناء شديد التعقيد ليس إلا فناعاً لغوباً يتيح لهم أن يعلنوا آراءهم السياسية والدينية والمذهبية والفلسفية دون الوقوع في دائرة الدم أو القمع السلطوي الذي تفرضه السلطة السياسية أو الهيمنة الدينية التابعة لها، على كل صوت حر، أو عقل مفكر^(٣٣).

ومهما يكن من أمر، فقد كان السبع استمراً لطريقة شفوية، ولاسيما في "المقامات" التي كتبت لحفظ وتلقى، مثل الشعر تماماً، إذ اكتنز بالإيقاع وجعل الجمل تقصر وتتقارب إيقاعياً حتى لتبدو في الكثير من الأحيان أشبه بأشطر الأبيات الشعرية، أما السبع في الغرمان فلم يكن له رونق السبع في المقامات، بل كان مطلسماً كامد الإيقاع، إذ كان لغرض آخر هو التأمل والتحدي والحنين إلى اللغة الأولى والثقافة الأولى التي كادت تموت أمام اجتياح سفاف الحياة الجديدة.

(٣٠) محاورات مع النثر العربي، ص ٢٨٦، ٣١١.

(٣١) القصص والقصاص في الأدب الإسلامي، ص ٧٥.

(٣٢) التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٤٦.

ولا يغيب عن بالنا أن هذا العصر كان عصر اضطراب واحتلال في القيم وفقدان للأمن، وربما يحق لنا أن نفهم ظهور الفنون اللغوية كالمقامات ورسائل المعرفي، وما فيها من ذخيرة استعادية على الصعيد البلاغي والثقافي، على أنها محاولة للجم هذه الفوضى التي اعترت هذا العصر باللغة، ومنع هذا الانهيار بالكلمة، فقد اكتمل إلى حد ما تهديم اللغة الرسمية في هذه المرحلة على المستوى الشعبي، فكان رد فعل الأدباء بالحجم نفسه: إحياء اللغة القديمة بصورة مبالغ فيها، صورة ساخرة سخرية ضاحكة عابثة، كما في "المقامات"، وسخرية سوداء متوجهة ناقدة، كما في "رسالة الغفران" و"الصاهيل والشاحج".

ثالثاً: السارد / الراوي:

السارد هو من يقوم بعملية السرد، بمعنى أنه لا وجود لسرد من غير فاعل له، ولكن لا ينبغي الخلط بين المؤلف والسارد، لأن المؤلف شخص حقيقي، أما السارد فهو كائن معنوي، يكون داخل السرد وخارجها، بحسب موقعه فيه، يقول رولان بارت "إن المؤلف (المادي) للقصة، لا يمكن أن يختلط مع راويها في أي شيء من الأشياء. فإشارات الراوي إشارات ملزمة للقصة، ويمكن الوصول إليها في النتيجة بتحليل إشاري (سيميولوجي)... فالذي يتكلم (في القصة) ليس هو الذي يكتب (في الحياة)، والذي يكتب ليس هو الذي (كان)"^(٣٣).

كذلك يجب أن نميز بين مفهومين للراوي في تراثنا العربي، الراوي بمفهومه التقليدي الذي يخضع لقوانين علم الرواية، وهو شخص حقيقي غالباً، أو هكذا يقدمه المؤلف، كمارأينا في سلاسل الإسناد، وبين الراوي السارد ذلك الكائن السردي المعنوي، وهذه العلاقة الملتبسة بين الراوين هي التي تميز القص العربي القديم من القص الحديث في مجال السارد/ الراوي، لأن وجود الراوي (ال حقيقي) أعطى الفن القصصي شكله الخبري، وحدد مساراته اللغوية وأساليبه التعبيرية زماناً طويلاً، ورأينا كيف تقللت المؤلفون منه شيئاً فشيئاً، عن طريق

(٣٣) بارت (رولان)، مدخل إلى التحليل البنائي للقصص، ترجمة: د. منذر عياشى، ص ٧٣-٧٢.

التحايل عليه فنياً، إذ حولوه من كائن خارج السرد، إلى كائن سردي داخل السرد، أو (كائن ورقى) بحسب تعبير بارت، مثلاً فعل الهمذاني في مقاماته، ثم لم يلبت ابن شهيد والموري أن تملصا منه نهائياً في "التوابع والزوايا" ورسالة الغفران"، غير أنه ظل مطبيقاً على رقاب قصص التوخي وأحمد بن يوسف الكاتب (ابن الداية) والمعافي بن زكريا، ولكنه مع ذلك تحول إلى "رسوم" كما في القصص الشعبي، شأنه في ذلك شأن الوقوف على الأطلال في الشعر، أي كان مدخلاً فنياً للقص له تأثيره النفسي في المتلقى.

موقع السارد (أشكال التبئير):

يعرف جيرالد برنس التبئير بوصفه: "المنظور الذي تقدم من خلاله المواقف والأحداث المسرودة، أو هو الموضع الإدراكي الحسي أو المفهومي الذي تصور من خلاله تلك المواقف والأحداث"، وتعرّفه ميك بال بأنه "العلاقة بين الرؤية والشيء المرئي أو المدرک"^(٣٤).

يتحدّد موقع السارد من الحدث إذاً بحسب وجهة نظره التي يتّخذها منه، وبحسب مشاركته في صناعة الحدث، وقد حدد جينيت أربعة مواقع للسارد، هي^(٣٥):

١ - خارج القصة - غيري القصة:

يروي السارد من الدرجة الأولى قصة هو غائب عنها، مثل السارد في "رسالة الغفران"، ومثل السارد في "قصة تمام بن جعفر" في البخلاء، والسارد في "قصة جميلة"، والسارد في قصة "شخص متلعّل زور كتاباً عن لسان الوزير ابن الفرات"^(٣٦)، وغيرها.

وفي جميع هذه القصص السابقة نرى السارد يروي قصص غيره، ولا نسمع له "صوتاً" خاصاً في السرد، فكأنما هو مجرد ناقل للأحداث، أو هو ذلك المصور الذي تحدثنا عنه. ويكون الخطاب، بطبيعة الحال، بصيغة

(٣٤) بكر (أيمن)، السرد في مقامات الهمذاني، ص ٤٢.

(٣٥) خطاب الحكاية، ص ٢٥٨ _ ٢٥٩.

(٣٦) التوخي، نشوار المحاضرة، ج ١، ص ٥٧ - ٥٩.

الغائب، حتى في "الغفران" على الرغم من أنها رسالة موجهة إلى ابن القارح، ولكن الموري - كما ذكرنا - يُميل الخطاب باتجاه الغائب، باستخدام الفعل المضارع، الافتراضي بالطبع، ليعبر من خلاله إلى الحكاية.

٢ - خارج القصة - مثلي القصة:

يروي فيه السارد من الدرجة الأولى قصته الخاصة، مثل قصة إبراهيم بن المهدى التي مرت بنا، والتي يروي فيها قصة تخفيه عن المأمون، فابن المهدى هو السارد الذي يروي مغامراته من وجهة نظره هو، بمعنى أنه يروي قصته بعد أن أنجزت على مستوى الواقع، فيستعيد أحداثها بوسيلة التذكر. وقصة "محفوظ النقاش" التي يروي فيها الجاحظ دعوة محفوظ له ليبيت عنده وما جرى له معه حول طعام العشاء، فإن الصوت المسموع في هذه القصة صوت الجاحظ (السارد المشارك)، وهو ينقل الأحداث التي جرت معه، بحيث يبدو الصوت صوت الجاحظ السارد لا الجاحظ المؤلف. ومثل قصة التاجر البصري الذي استعاد ماله، في كتاب "الفرج بعد الشدة"، فهو يروي ما جرى له بعد تمام الحدث. ومثل "التوابع والزوابع" التي تروي مغامرات ابن شهيد في وادي الجن مع توابع الشعراء والكتاب، فهو كذلك ينقل الأحداث بصوت السارد الرواوى لا السارد المؤلف، ويتيح له هذا الصوت التحرر من قيود الواقع وقوانينه.

٣ - داخل القصة - غيري القصة:

يحكى فيه السارد من الدرجة الثانية قصة غيره من الشخصيات، ومثالها شهرزاد في "ألف ليلة وليلة"، التي تروي حكايات غيرها وهي على مسافة منها، على الرغم من أنها بطلة القصة، والسا رد الأساس بعد المؤلف الخارجي، غير أن في "ألف ليلة وليلة" طبقات متعددة من السرد لا مجال للوقوف عندها هنا، لأننا افترضنا أن نصها الحالى لم يعد نصاً عباسياً. ومثل "قصة أهل البصرة من المسجدين"^(٣٧) في "كتاب البخلاء"، إذ يروي بعض أبطال القصة حكايات غيرهم، كحكاية "مريم الصناع" وحكاية "معاذة العنبرية". ومثل "المقامة الصimirية"

و"المقامة البشرية" في مقامات الهمذاني، يروي السارد الداخلي (عيسى بن هشام) فيما قصته منفصلًا عنهما وعن صاحبه الإسكندرى، ويختفي صوته كلياً ليظهر صوت الشخصيات في القصتين.

٤ - داخل القصة - مثلي القصة:

يروي فيه سارد من الدرجة الثانية قصته الخاصة، ومثالها "المقامة البغدادية" التي لا يشارك فيها أبو الفتح الإسكندرى، فإن هذه المقدمة الطريفة جزء من النسيج العام للمقامات (بعكس الصيميرية والبشرية اللتين لا نعدهما من المقامات)، ولكن السارد انفرد فيها عن صاحبه، وعاش تجربة خاصة مع السوادى الساذج البسيط، ليظهر صوت عيسى بن هشام عالياً، بملامح تبين تكوينه النفسي والثقافي الذي لا يختلف في شيء عن ملامح الإسكندرى، وهو ما يجعل هذه المقدمة المقدمة الأهم في تحديد طبيعة العلاقة بين الشخصيتين، فقد "وافق شن طبقة".

وبحسب تودوروف وتوماشيفسكي وميك وبوبون، فإن السارد يأخذ الأنماط التالية^(٣٨):

أ - السارد < الشخصية (الرؤى من الخلف):

يكون الراوى عارفاً أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، ويسميه توماشيفسكي "السرد الموضوعي"، ويسمى أيضاً "التبنير من الدرجة صفر"، وهو يميز الروايات الكلاسيكية، يتأسس على وجود راوٍ عليم يقدم وجهة نظره في الأحداث والموافق. ومثال ذلك الراوى في "رسالة الغفران"، والكثير من قصص التوخي، مثل قصة "هاجه الحسد وقتله الطمع"^(٣٩) التي تروي قصة أخوين ورثا مالاً عظيماً، فبدد أحدهما ماله وثمره الآخر، فحسده أخوه واحتال لقتله والفوز بالمال. والسا رد فيها يروي القصة من الخارج، ويترك الشخصيات تعبر عن نفسها دون تدخل منه، على الرغم من أنه على دراية تامة بما يحدث وسيحدث،

(٣٨) لحمداني، بنية النص السردي، ص ٤٧ - ٤٨ . بكر (أيمن)، السرد في مقامات الهمذاني، ص ٤٢ - ٤٣ . يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ٢٨٨ ، ٢٩٣ .

(٣٩) التوخي، الفرج بعد الشدة، ج ٣ ، ص ٣٧١ - ٣٧٣ .

وإنما يقود شخصياته وأحداثه إلى النقطة التي يريد بطريقة قدرية، و يجعل الشخصيات تتصرف من خلال طبيعتها وأثارها بحرية تامة.

ب - السارد = الشخصية (الرؤى مع):

وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، ويسميه توماتشيفسكي "السرد الذاتي"، إذ يكون الراوي مشاركاً في الأحداث مصاحباً لها، ويسمى أيضاً "تبئير الداخلي"، وفيه يكون الموضع السابق للعين الراصدة محدداً في شخصية أو عدة شخصيات متوقعة داخل الحكي تقدم الأحداث من مظورها الخاص، وينقسم إلى:

- تبئير داخلي ثابت:

وهو منظور شخصية واحدة فقط. كما في "قصة وليد القرشي" من كتاب البخلاء مثلاً، إذ يقول^(٤٠):

"مضيت أنا وأبو إسحاق النظام وعمرو بن نهيوى، نريد الحديث في الجبان، ولننتظر في شيء من الكلام. فمررنا بمجلس وليد القرشي _ وكان على طريقنا - فلما رأنا تمشي معنا، فلما جاوزنا الخندق، جلسنا في فناء حائطه...". فالجاحظ هنا يبدو خلواً من العلم المسبق بما سيحدث، ولا يعرف مدى علم الشخصيات المرافقة له، التي لا تعبر عن نفسها في القصة، وحين يشتد الحر وطريق الرجوع طويلة يقترح أن يميلوا إلى منزل الوليد فيقيروا فيه ويأكلوا ما حضر، ولكن الوليد يرفض بشدة متعللاً بأن الجاحظ أخرج كلامه مخرج الهراء، ويغضب وينترب يده ويفارقهم. فالراوي المشارك هنا ظل موازياً للحدث مع باقي الشخصيات فلم يتقدمهم علماء، ولكنه انفرد وحده بنقل الحدث من مظوره الخاص.

- تبئير داخلي متنوع:

وهو ظهور عدة منظورات لأكثر من شخص بصورة تتابعية، لتقديم سلاسل من الأحداث. كما في "قصة أهل البصرة من المسجدين"، إذ يروي

(٤٠) الجاحظ، البخلاء، ص ٣٨.

كل شيخ منهم قصة من وجهة نظره، وإن كانت هذه المنظورات تتلاقى فيما بينها في النهاية، وهي النقطة التي تشع دالة على المؤلف الضمني، ومن المعروف أن تعدد الساردين ينبع عنه تعدد الحكايات، وهو ما نجده في الحكايات الإطارية التي يزخر بها الفن القصصي العباسي بدءاً بـ "كليلة ودمنة" في القرن الثاني، مروراً بحكايات "ألف ليلة وليلة" و"مائة ليلة وليلة" وغيرها من القصص المتناثرة في كتب الأدب والتاريخ.

- تبيير داخلي متعدد:

وفيه تقدم المواقف والأحداث نفسها أكثر من مرة، في كل مرة من منظور شخصية مختلفة (كما في الروايات البوليسية). ونجد هذا النوع مشوهاً في كتاب الأغاني وأمثاله، وفي قصص الأنبياء، إذ تتعدد الروايات والأخبار حول الحدث الواحد في ترجمة كل شخصية لتشكل سيرة أو قصة مشهدية، ولكننا نجدها ناصعة في القصص ذات الألغاز والأسرار - وما أكثرها في القصة العباسية! - مثل قصة "كيف استعاد التاجر البصري ماله"، إذ إن السارد الأول يروي قصة سرقة ماله من منظوره الشخصي، ولكن نرى سارداً آخر، هو اللص الملاح، يعيد سرد القصة نفسها من منظوره الخاص، فيحل سرده لغز القصة ويفك أسرارها بشرحه للحيل التي قامت بها عصابة اللصوص لسرقة مال التاجر.

ج - السارد < الشخصية (الرؤى من خارج):

ولا يعرف الراوي في هذا النوع إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، والراوي هنا يعتمد كثيراً على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقاً ما يدور بخلد الأبطال. ويسمى أيضاً "التبيير الخارجي"، ويتم فيه رصد السلوك الخارجي للشخصيات دون نفاذ إلى مشاعرها أو أفكارها، فيبدو صاحب وجهة النظر مجرد مراقب للشخصيات دون أي معرفة بدواخلها. وبحسب جينيت فإن صاحب التبيير الخارجي يكون متوقعاً أيضاً داخل عالم السرد، ولكن خارج أي شخصية موجودة ومشتركة في الأحداث والموافق. ففي قصة "شيخ ربغ الشاذروان" لدى الجاحظ، نجد

السارد يراقب حركات الشيخ الخراساني وسكناته، واصفاً المكان حوله بما يوحى بعدم علمه بما ينوي فعله، فيقول ممهداً للحدث:

"يحمل معه منديلاً فيه جردنان، وقطع لحم سكاج مبرد، وقطع جبن، وزيتونات، وصرة فيها ملح، وأخرى فيها أشنان، وأربع بيضات، ليس منها بد. ومعه خلال. ويمضي وحده، حتى يدخل بعض بساتين الكرخ. ويطلب موضعًا تحت شجرة، وسط خضراء، وعلى ماء جار. فإذا وجد ذلك جلس، وبسط بين يديه المنديل، وأكل من هذا مرة، ومن هذا مرة. فإن وجد قيم ذلك البستان رمى إليه بدرهم، ثم قال: اشتري لي بهذا، أو أعطني بهذا رطباً، إن كان في زمان الرطب، أو عنباً، إن كان في زمان العنب. ويقول له: إياك أن تحابيني، ولكن تجود لي، فإنك إن فعلت لم أكله، ولم أعد إليك. وأحذر الغبن، فإن المغبون لا محمود ولا مأجور. فإن أتاه به أكل كل شيء معه، وكل شيء أتى به. ثم تخلل وغسل يديه. ثم يمشي مقدار مئة خطوة، ثم يضع جنبه، فينام إلى وقت الجمعة. ثم ينتبه فيغتسل، ويمضي إلى المسجد. هذا كان دأبه كل جمعة".

وبعد هذا الوصف الحركي التصويري، يتتصاعد الحدث درامياً، حين يقبل عليه رجل:

"فيينا هو يوماً من أيامه يأكل في بعض المواقع، إذ مر به رجل فسلم عليه، فرد السلام. ثم قال: هلم - عافاك الله! فلما نظر إلى الرجل قد انتهى راجعاً، يريد أن يطفر الجدول، أو يبعدي النهر، قال له: مكانك، فإن العجلة من عمل الشيطان! فوقف الرجل فأقبل عليه الخراساني وقال: تريد ماذا؟ قال: أريد أن أغذى. قال: ولم ذلك؟ وكيف طمعت في هذا؟ ومن أباح لك مالي؟ قال الرجل: أو ليس قد دعوتي؟ قال: ويلك! لو ظننت أنك هكذا أحمق ما ردت عليك السلام. الآيين فيما نحن فيه أن تكون إذا كنت أنا الجالس وأنت المار، تبدأ أنت فسلام. فأقول أنا حينئذ محبباً لك: وعليكم السلام. فإن كنت لا آكل شيئاً أنا، وسكت أنا، ومضيت أنا، وقدعت أنا على حالٍ! وإن كنت آكل فهاهنا بيان آخر: وهو أن أبدأ أنا، فأقول: هلم، وتجيب أنا، فتقول: هنئاً. فيكون كلام بكلام. فأما كلام بفعال، وقول بأكل، فهذا ليس من الإنفاق! وهذا يخرج علينا فضلاً كثيراً!".

فالسارد ظل يتابع الحدث حتى النهاية من غير أن يكون لديه تصور عن نهايته، ولا سيما وهو يستخدم الفعل المضارع، وهو ما يوحي بمتابعة الحدث دون معرفة مسبقة بما سينتظر عنه، وبأن الحدث لم ينجز بعد، في حين تولت الشخصية وحدها تفسير الحدث وتأويله، بلغة عقلية غارقة في الجزئيات كما هي عادة بخلاء الجاحظ في الاحتجاج وفلسفة الأفعال والأمور، ولا تكتفي الشخصية بالتفسير بل تتعادا إلى الافتراض المستقبلي، مثل شخصية الكندي تماماً، فتظهر عارفة بكل ما يحيط بالحدث علمًا كاملاً، بحيث تبدو الشخصية الحكائية أكثر إماماً بطبيعة الحدث من السارد نفسه.

رابعاً: المؤلف الضمني:

يعرف جيرالد برننس المؤلف الضمني بأنه: "ذات المؤلف الثانية، أي قناع، أو شخصية مجردة يعاد بناؤها من النص، إنه الصورة الضمنية لمؤلف ما داخل النص"^(٤١). وبمعنى آخر، فإن المؤلف الضمني هو الحامل السردي للعواطف الفكرية والإيديولوجية والنفسية التي تتضمنها القصة، مع الفصل بين مفهوم المؤلف الضمني والمؤلف الحقيقي الموجود خارج القصة، الذي تتحدد ملامحه الفكرية من خلال مؤلفاته المختلفة، فهو شخص حقيقي خاضع لشروطه التاريخية، وكأننا نقول إن المؤلف الضمني هو حالة خاصة من المؤلف الحقيقي، أو هو المؤلف لحظة تأليفه القصة. فالمعري هو المؤلف الحقيقي، ولكن معري الغران ومعري الصاھل والشاج ومعري القائـف، هم المؤلفون الضمنيون الخاضعون لشروطهم الفكرية والفنية في هذه الأعمال، وقل مثل ذلك في الجاحظ والتوكـي وابن الداية وسوـاهـمـ، إذ إن كل عمل قصصي هو نتاج مؤلف ضمني خاص به. ومن الطبيعي أن يقابل المؤلف الضمني قارئ ضمني يتلقى عنه رسالته الإيديولوجية، والعلاقة بين الطرفين شديدة التعقيد لما تتسـمـ به من جدلية شائكة، إذ إن كليهما صورة للأخرـ، ولا يمكن أن نحدد ملامح المؤلف الضمني من غير ملاحظة أثر القارئ الضمني، الذي يجهـدـ في بناء صورتهـ والوصـولـ إلىـ أهدافـهـ.

(٤١) بكر (أيمـنـ)، السـردـ فيـ مقـامـاتـ الـهـمـذـانـيـ، صـ ٤٥ـ .

ونجد المؤلف الضمني في "البخلاء" يقدم لنا صورة "البخيل" وموقعه من الحياة الاجتماعية، بأسلوب ساخر تصويري، لإدراكه أثر السخرية والفكاهة في النفوس، وقدرتها على اختراق القضايا الكبيرة لأنه "متى أريد بالمزح النفع، وبالضحك الشيء الذي جعل له الضحك، صار المزح جداً والضحك وقاراً"^(٤٢). فلم تكن السخرية في "البخلاء" إلا غطاء شفافاً ينفذ من خلاله المؤلف إلى أعماق النفس البشرية والمجتمع، ويترك للقارئ الضمني الحرية في اكتشاف أغوار مقاصده وصوره.

كان كتاب "البخلاء" رثاءً لعصر غير، وتأسيسًا لعصر جديد، إذ إن البخل هو النقيض للكرم، الخلق الكريم الذي كان يسود المنظومة الاجتماعية العربية سابقاً، ليقول لنا المؤلف إن كل شيء تغير، فهذا عصر انقلبت فيه المفهومات والقيم، وأصبح لقيم الجديدة التي كانت مثالب في الماضي يعيّر بها فلسفة كاملة، ولم يعد يخجل منها أصحابها، بل يدافع عنها ويحتاج لها. وقد ميز المؤلف بين نوعين من البخلاء، نوع بخيل بالفطرة، مثل بخلاف مرو، إذ نجد حتى الديكة عندهم تبذل على دجاجاتها! ونوع آخر من البخلاء بالاكتساب، وهم الطبقة التي توصلت إلى جمع المال وأصبحت ثرية بطرق مختلفة، منها الطمع والبخل والاقتصاد حتى الكدية واللصوصية كحال خالوبيه المكدي، وهي طبقة متقدمة غالباً بل إنها تضم كبار العلماء والأدباء، مثل الأصمعي والكندي وأبي الهذيل العلاف والمدائني وأبي عبيدة وغيرهم من الذين اعتنوا من لسانهم وقلمهم وفلسفوا بخلهم ودافعوا عنه في وجه تقافة قديمة تعيب البخل وتعلّي من شأن الكرم، الذي أخذ في هذا العصر شكلاً جديداً مزيجاً ومشوهاً تمثل في الموائد التي كانت مجال تفاخر للطبقة الثرية، وهنا نجد صراع البخلاء النفسي بين الحرص على المال ومحاولتهم التشبه بغيرهم من الأثرياء المتفاخرین بموائدهم، ويقدم المؤلف صوراً دقيقة لهذا الصراع النفسي في "قصة محمد بن أبي المؤمل" و "ثمامنة" و "محفوظ النقاش" و "موسى بن جناح" وغيرهم.

(٤٢) الجاحظ، البخلاء (مقدمة الجاحظ)، ص ٧.

غير أن المؤلف لا يقدم خطاباً هجائياً فاقعاً للبخلاء، فهو يحاول أن يكون موضوعياً حين يشيد ببعض صفاتهم، كما في قوله عن أحمد بن خلف "من طياب البخلاء"^(٤٣)، وعن شيخ ربع الشاذروان "كان مصححاً بعيداً من الفساد ومن الرشا ومن الحكم بالهوى، وكان حفياً جداً"^(٤٤). وهذا الموقف أدعى إلى التأثير في المتلقى وإقناعه لاتسامه بالموضوعية المجردة عن الهوى والأغراض الشخصية، ولا سيما والكثير من هؤلاء البخلاء كانوا من "أصحاب" الجاحظ، وهذا ما يدل على أن المؤلف الضمني لا ينفي الجانب الإنساني الجميل في البخيل، وكيف لا يكون البخيل جميلاً وقد تحول إلى ظريف من ظرفاء عصره؟ وصفة الظرف تأتي في مقام رفيع بين قيم العصر العباسى، الذي كان نقلة نوعية في الحياة العربية نحو المدنية الجديدة، ولا يمكن فهم سخرية الجاحظ بمعزل عن النظر إلى المرحلة السابقة له، تلك المرحلة أو العصور التي سادها تجهم تاريخي، وصراعات دامية، وقيم صارمة وحياة قاسية، فيأتي الجاحظ ليفتتح عصراً جديداً تلقت أساريره، فكانت سخريته فرحة لا مريرة كسرية ابن الرومي وابن حجاج وابن سكره الهاشمى وغيرهم من الذين استخدمو السخرية سلاحاً لمواجهة صعوبات الحياة، كما قال ابن الرومي^(٤٥):

إن من ساعه الزمان بشيء لأحق أمرئ بأن يتسلى

كانت سخرية الجاحظ نابعة من فلسنته للضحك، التي تقوم بحسب رأي د. شاكر عبد الحميد على الانتصار للضحك والحياة في ثقافة تمجد البكاء والخوف والموت والأحزان، والربط بين الضحك والجمال والخلق الإلهي، والضحك والفطرة الإنسانية، وأن للضحك تأثيراته الإيجابية في الشخصية فيه "تطيب النفوس"، وله دلالاته الاجتماعية التي ترتبط بالتفاؤل والاستبشار وسيكولوجية الأمل وكل ما يجعل الإنسان مبهجاً وسعيداً، ولكن له موضعًا ومقداراً، أي إن له حدوداً، وهو ليس نقيراً للجد، بل هو حالة من حالاته،

(٤٣) البخلاء، ص ٤١.

(٤٤) نفسه، ص ٢٤.

(٤٥) ديوان ابن الرومي، ترجمة د. حسين نصار، ج ٥، ص ١٨٩٣.

وتجل من تجلياته وضرورة من ضروراته، وهو الذي يجعل صاحبه إنساناً حقيقةً لا جماداً صخرياً، ولا آلة تلقى بالكلمات ولا تعني دلالاتها^(٤٦).

لم يكن المؤلف يريد تغيير المجتمع بتتغيرة الناس من هذه الفئة، كما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، وإنما أراد أن يقول لنا: تغيير العصر، وتغيير معه قيمه ومعاييره، ولكنها فئة مأزومة مثل أي فئة في مجتمع انتقالي، ولا نغفل عن أنها ضحية من ضحايا ذلك التطور الذي عصف بالحياة فاهتز توازن الفرد فيه اجتماعياً وفكرياً ومادياً، وتحول إلى حالات طريفة ومكثفة من ردود الأفعال على متطلبات هذا التطور.

أما المؤلف الضمني في كتاب "المكافأة" لأحمد بن يوسف فهو ذو رسالة إصلاحية تقوم على الثقة بقدرة النفس البشرية على تصحيح انحراف مسارها في الحياة، إذ تدور قصصه في القسم الأول من الكتاب حول انحراف سلوك الشخصية لسبب ما، ثم يتتوفر لها من يقومها ويعيدها إلى فطرتها الخيرة، وهو في الوقت نفسه كتاب انتقادي للأوضاع السياسية التي سادت في عصره، فهو يصور المظالم التي كانت ترافق العمال والموظفين والتجار، والفساد الإداري المتمثل في الرشوة والعسف والضرائب ونهب المال العام، ويتناول في القسم الثاني المكافأة على القبيح، إذ نرى مصاير الظلمة فظيعة، بعد أن اقترفوا في حياتهم الظلم الشديد في حق الناس، وهي دعوة تحذيرية من عاقبة الظلم، ولاسيما إذا كان هؤلاء الظلمة من علية القوم وأهل السلطان، ولكنهم لم يؤمنوا انقلاب الدهر بهم، ومعاقبتهم بمثل ما فعلوا، كما في قصة ابن الزيات مثلاً^(٤٧) الذي بنى توراً من حديد لتعذيب مخالفيه في زمان الواثق، فوضعه المتوكل فيه حين وصل إلى الحكم. والكتاب برمته، وإن كان معظم شخصياته من الخاصة، إلا أنه لامس الحياة الشعبية، وصور بؤس الفئات الفقيرة ومجموعات الموظفين الصغار والجنود واللصوص، وغير ذلك من فئات الشعب، فكنا نرى انحيازه العاطفي إلى هؤلاء البسطاء وثقته بنفوسهم التي لا تعدم بذور الخير.

(٤٦) عبد الحميد (شاكر)، الفكاهة والضحك، ص ٢٦٨ - ٢٧١.

(٤٧) ابن الديمة (أحمد بن يوسف)، المكافأة، ص ٧٢.

والمؤلف الضمني في المقامات يصور فئة المكدين في المجتمع، ولكن يختار نوعاً خاصاً جداً منها، وهو المكدي المتقدف الأديب الذي يظهر براعته في كل علم، ويبهر فصاحته وبلاغته في كل موقف، وهذا يجعله قادرًا على نقد من سبقه، الموضوع الأثير لدى كتاب هذه المرحلة، وهو شخصية رمزية للمتفق المسلم في كل قطر من أقطار البلاد الإسلامية، من الإسكندرية حيث ينتمي البطل، إلى أقصى خراسان، المتقدف الذي أخذني عليه الدهر وأزرى به العصر، على الرغم مما يمتلكه من العلم والأدب والفن، شأنه في ذلك شأن أبي حيان التوحيدي، وهو من هو، الذي لم ينزل حقه من زمانه وعاش تعيساً كئيباً، فيبدو أن هذا الوضع قد أصبح وضعًا عاماً بعد فساد الزمان وتغير وجه السلطة التي لم تعد تهتم بالأدباء والمبدعين، بعد أن كانت تشجع العلم والأدب في زمن الخلفاء الأوائل، أيام الرشيد والمأمون والمعتصم، والوزراء مثل البرامكة وآل طاهر وابن الزيات وسواهم من الوزراء.

وأظهر ما تكون رسالة المؤلف الضمني في خواتيم المقامات الشعرية، التي تتضمن رؤية البطل ثم المؤلف للحياة والعصر والناس، إذ يقول^(٤٨):

سخف الزمان وأهله
ويقول^(٤٩):

فركبت من سخفي مطية	الذنب للأيام لا للي
فاعتب على صرف الليالي	بالاحمق أدركت المنى
ورفت في حل الجمال	ويقول ^(٥٠) :

اختر من الكسب دونك
فإن دهرك دون

(٤٨) المقامة المجاعية، ص ١٦٧ .

(٤٩) المقامة القردية، ص ١١٢ .

(٥٠) المقامة المكافوفية، ص ٩٤ .

فهو يرى أن الزمان فسد، وأن المبدع ضحية من ضحاياه، فلا بد من مواجهة الزمان بسلاحه، وهو السخف والحمق اللذان باتا الطريق الموصى إلى أعلى المراتب في هذا العصر منقلب المعايير.

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن موضوع التخيّف الذي يمارسه الإسكندرى، يعبر عن القناع النفسي الذي يضعه إنسان ذلك العصر، ولا يتقنع إلا خائف، فالتحفي إخفاء هوية مهددة، وحقيقة ضائعة تائهة وسط زحام الزيـف، ولو ساد العدل والقيم الإنسانية لما ارتدى المرء وجهاً غير وجهه، ولا هوية غير هويته، وإنما هو خوف الفرد في عصر غابت فيه لغة السيف لغة العقل، وذبحت الحقيقة بشفرة الباطل؛ ألم يتقنع ابن المهدى بزى امرأة خوفاً على رأسه من سيف المأمون؟

أما المؤلف الضمنى في قصص التوخي فإنه كما تضمنه عنوان كتابه "الفرح بعد الشدة"، يوصل رسالة بأن على الإنسان ألا يستسلم لليلأس والفتوى، فإن القدر يوفر له أسباب الأمل والفرح. وعلى الرغم مما يبدو من قدرية الحلول المطروحة في قصص التوخي، فإن القدر فيها لا ينفصل عن قوانين الواقع، إذ نجد الحلول تبني على أسباب واقعية ولا تعتمد على الخوارق، بمعنى أن القدر هنا قد يتلبس بالواقع الحالى بالكثير من مقومات النجاح، حين نستطيع التفاؤل من التواجد الموجودة فيه نحو الأمل، ففي قصة التاجر المصرى الذى استعاد ماله رأينا كيف كان الحل واقعياً، فقد استطاع التاجر الوصول إلى زعيم العصابة مستخدماً حلاً إنسانياً، وهو الهدية بما تحويه من طعام وشراب للزعيم المسجون، مما كان من ذلك الزعيم إلا أن رد الجميل، ومن يفعل الخير لا يعدم جوازيه، ليقول لنا المؤلف إن الإنسان خيرٌ بطبيعته أيضاً، مهما غطى نفسه من غبار الزمن وسخام الظروف التي تجعل منه منحرفاً عن جادة المجتمع، فكان القدر عند المؤلف أصبح الجانب الإيجابي من الحياة وقوانين الواقع.

وفي "المستجاد من فعلات الأجواد" يعزز المؤلف الضمنى فكرة الخير في النفس البشرية، الخير الذي يظهر فعلاً في اللحظات المناسبة، متمثلاً في الجود في القسم الأول من الكتاب (حكايات الأجواد) وفي المواقف الطريفة في

القسم الثاني (نكت عجيبة) الحافلة بالحكمة والجرأة والنبل والشجاعة والصدق وغير ذلك من منظومة الأخلاق الحميدة، فالمؤلف يهدف إلى تهذيب النفس البشرية وحثها على الجود المقترن بالفعل، بشحنها بطاقة الخير انسجاماً مع فطرة الإنسان، مبيناً أثر الخير في الناس، فهو يحيي النفوس ويقرب القلوب ويحل الأزمات.

وفي "النشوار" نرى الرسالة تأخذ مناحي مختلفة، ولعل ما يجمع بين قصصه هو "الغريب" أي الشاذ في الحياة، فإن الحالات التي تعرض لها المؤلف تمثل أقصى ما يمكن أن يصل إليه الشر في الدنيا، كالرشوة كما في قصة ابن الجصاص مع ابن الفرات، والخداع واللؤم في "حيل اللصوص" المعتمدة على تشويه سمعة بريء ووصفه بأبغض المفاسد كالقمار والزناء، والطمع والغدر في قصة "على الباكي تدور الدوائر"، وبلغ الشر مداه في قصة "امرأة من أهل النار" قصة المرأة التي تزني ببناتها، وتلد منه بنتاً تجعله فيما بعد يزني بها، أي بنته التي هي أخته أيضاً، وكذلك الشذوذ في قصة "شقيقان عشيقان"، مما الدافع وراء هذه "الغرائبية" في هذه القصص؟

لعلنا نلجأ إلى فكرة التطهير الأرسطية، لأننا نرى هذا الشر المستطير لا بد أن يجد له مخرجاً نفسياً، فكأنما المؤلف ينفس احتقان النفس البشرية بالشر، واحتقان المجتمع بهذه الظواهر الشنيعة، بتقاديمها في قالب فني مؤثر يجعل القارئ يتقرز منها أو يرفضها، كأنما هو ينفيها عنه ويقتلع جذورها من أعماقه. فاللتوخي كاتب ذو رسالة إصلاحية، لا يكتب للتسلية، ولا للترويح، وإنما يصور مفاسد المجتمع وما اعتراه في تلك الفترة من اضطراب سياسي واجتماعي ونفسي، فقام مشروعه الإصلاحي على ثلاثة أسس:

- تصوير الفساد وفضحه في الدولة والمجتمع والنفس البشرية، بهدف التطهير النفسي والاجتماعي، كما في (نشوار المحاضرة).

- بعث الأمل في النفس البشرية وأن الخير كامن فيها ولكن يحتاج إلى من يقدحه، كما في (الفرج بعد الشدة).

- الحث على القيم النبيلة وتبیان أثرها في بناء نفوس عظيمة ومجتمع مستقر متحاب، كما في (المستجاد من فعلات الأجواد).

والجميل في هذا المشروع أنه جاء في قالب فني سامي، فعلى الرغم من عمق البعد الاجتماعي والفكري في قصص التتوخي، فإنها تميزت بحبكتها الفنية المتطرفة جداً فیاساً على غيره من كتاب عصره من رواة الأخبار، فقد اهتم بالحبكة المعقدة والمركبة الحافلة بعنصر التسويق، بحيث أعطى الأديب وظيفته النقدية الفاعلة والبناءة، وأخرجه من طور الأسمار لترجمية الوقت لإرضاء هذا الملك أو ذاك القائد، أو الترفيه عن طاغية متأرق أو وزير متبطر.

أما في "التابع والزوابع" فإن المؤلف الضمني يوصل رسالة نقدية مهمة، وهي أن الأديب المعاصر، في ذلك الزمان، يتتفوق على سابقيه وعلى كتاب المشرق، فقد رأينا البطل واتقاً بنفسه أشد الثقة وهو يقارع توابع الشعراة والكتاب الجاهليين والعباسيين، وعلى الرغم من نجاح المؤلف إلا أنها نتعاطف معه حين نجده يقوض النظرة السائدة أن الأدب القديم والأدب المشرقي يتتفوقان على الأدب الأندلسي، تلك النظرة التي تجعل الأدب الأندلسي مجرد تابع للأدب المشرقي، وهي مقوله غير موضوعية تماماً ونظرة رجعية إلى الأدب وتطوره. فقد أوصل المؤلف في قصته صرخة أندلسية، في وجه الجدار المشرقي والعقالية المتزمتة، ولكنه تصرف في القضية بدافع التحدي مستخدماً السلاح نفسه، ونعني به التحدي اللغوي والفنى، الهاجس الذى كان يداعب أبا العلاء المعرى كذلك.

وفي "رسالة الغفران" كان صوت المؤلف الضمني الساخر بمرارة، يعيد ترتيب الحقائق وفق منطقه الخاص ومنطقه الفكري، فكانت رسالته تسير في مسارين، مسار النقد الاجتماعي الدينى، إذ إنه تصرف في أهل الجنة والنار وفق تصوراته واقتناعه، فوضع في الجنة أشخاصاً يكاد يجمع الناس على سوئهم، مثل الخطيئة الهجاء المرير الذي لم يسلم من لسانه حتى أمه ونفسه، لا بسبب بيته المشهور الذي يتتردد على ألسن الناس^(*):

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه لا يذهب العرف بين الله والناس

(*) البيت في ديوانه (تح: نعمان أمين طه)، ص ٢٨٤.

ولكن بسبب صدقه في قوله^(**):

أرى لي وجهاً شوه الله خلقه فقبح من وجهه وقبح حامله

ليسخر المؤلف من اعتقاد العامة التي تؤخذ بالظاهر، ولأن القبح المظيري ليس من صنع الإنسان فلا يتحمل تبعاته، ولا ذنب له فيه، كذلك يريد أن يقول لنا إن باب المغفرة واسع لا ينبغي أن يغلق، وقوانين المغفرة ليست بالضيق الذي يتصوره البشر، ولا بالمقولات الجاهزة والطقوس الظاهرة، وإنما تتعلق بأهم صفة ينبغي أن تميز الإنسان، وهي الصدق.

ويدخل الأعشى في الجنة لأنه كان يؤمن بالله في الجاهلية، وعلى الرغم من أنه لم يسلم فقد حرفة قريش عن مقصده، ولكن نيته في الإسلام كانت كافية لثوابه، وفي ذلك غمز آخر من قناعة الفكر السائد في عصره، الذي بلغ من التعصب حداً كبيراً، مع أن الأعمال بالنيات، فكان أهل عصره يكفرون كل من خالفهم، وربما يفتكون به، آذين بالسطحى والظاهر من الأقوال والأفعال، وكأنهم يعرفون بخالئ نفوس خصومهم، ويطلعون على أسرارها.

وهذا عبيد الشاعر الجاهلي يدخل الجنة لأنه قال^(***):

من يسأل الناس يحرموه وسائل الله لا يحيي بـ

فلم يزل الناس ينشدونه فيخف عذابه حتى أطلق من أصفاده، وفي ذلك سخرية من يظنون أنهم يمتلكون وحدهم مفاتيح الجنة، ويرون في الخالق كائناً تاريخياً اقتصر عليهم، مع أن الله موجود من قبل ومن بعد، والخير موجود من قبل ومن بعد، والخير فعل إنساني دائم لا يقتصر على ملة ولا على عصر.

وفي الجحيم نراه يسخر من عظامء الشخصيات الذين كان لهم صيت واسع في الدنيا الفانية، مثل امرئ القيس وعمرو بن كلثوم وعنترة وغيرهم، ليقول إن الأمجاد الأرضية لا تعني شيئاً في الآخرة، فقد تكون أمجاداً مؤذية للآخرين.

(**) البيت في ديوانه، ص ٢٨٢.

(***) البيت في ديوانه (تح: د. حسين نصار)، ص ١٥.

إن قصص الغفران، كما يقول الموسوي، هي إعادة تجسيد لرحلات الآخرين، عرض تمثيلي لتجربة تنتهي عند "الإسلام" أو رفض المتعة الفانية وابتغاء مرضاة الله وهجران التكبّش وشعر الفانية، أي إن "الغفران" يتحقق بصفته نفياً للماضي عبر الرجاء والتوكّل والواسطة و فعل الخير والشعر "الملتزم" لأخلاقيّة ذلك النفي^(٥١).

أما المسار الثاني فقد كان فنياً نقدياً، يتبيّن ذلك من حوارات ابن القارح مع الشعراً والكتاب واستطرادات المؤلف اللغوية والنحوية والصرفية والعروضية، لإثبات التفوق العلمي على معاصريه، تأكيداً لمقولته المعرفي^(****):

إني وإن كنت الأخير زمانه لآت بما لم تستطعه الأولئ

فهو بطريقـة ما يحاكم الشعراً والكتاب، ويخطئـهم ويـخطـئـ العلماء ويتـحدـاـهم.

أما المؤلف الضمني في ما وصل إلينا من كتاب "القائـف"، فإنه أراد _ كما في كتاب "كليلة ودمنة" أن يرسل رسالة سياسية اجتماعية، فقد مر بنا في كتاب "القائـف" قصة الأسد الذي هرم وقصد ملك الأسود طلباً للعطاء، حين قال بعد أن أحبطه قلة ذلك العطاء: "أجزـئـ بـيـنـتـ السـحـابـ، وـلـاـ أـفـقـرـ إـلـىـ الـمـلـكـ وـالـأـصـاحـابـ"، في دعوة إلى التعـفـ عن عـطاـياـ السـلـطـانـ لـمـاـ فـيـهاـ مـاـ إـذـلـالـ وـقـدـانـ لـلـحـرـيـةـ وـالـكـرـامـةـ.

أما المؤلف الضمني في "الصـاهـلـ وـالـشـاحـجـ" ، الرواية الرمزية الساخرة المريرة، فنجدـهـ علىـ الرـغـمـ منـ غـايـتـهـ المـباـشـرـةـ، وـهـيـ التـوـسـطـ لـدـىـ وـالـيـ حـلـبـ الفـاطـمـيـ عـزـيزـ الدـوـلـةـ لـوـضـعـ ماـ فـرـضـهـ الجـبـاـةـ عـلـىـ الـأـهـالـيـ منـ ضـرـائبـ باـهـظـةـ، فإـنـهـ عـبـرـ عـنـ مـعـانـاـةـ عـامـةـ الشـعـبـ لـلـحـكـامـ يـبـثـهـ المـعـرـيـ عـلـىـ لـسـانـ الشـاحـجـ الـذـيـ يـتوـسـلـ لـدـىـ الصـاهـلـ تـبـلـيـغـ شـكـاـيـتـهـ إـلـىـ الـأـمـيرـ، منـ الـظـلـمـ الـذـيـ يـعـتـرـيـهـ، وـالـعـنـفـ الـذـيـ يـلـاقـيـهـ مـنـ "الأـجـيـرـ الـكـسـلـانـ" الـذـيـ يـرـهـقـهـ بـالـعـملـ وـيـقـتـرـ.

(٥١) الموسوي (محسن جاسم)، سرديةـاتـ العـصـرـ الـعـرـبـيـ الـإـسـلـامـيـ الوـسـيـطـ، صـ ١١٥ـ .

(****) البيت في "سقط الزند" ، دار بيـرـوتـ لـلـطـبـاعـةـ وـالـشـرـ، بيـرـوتـ: ١٩٨٠ـ ، صـ ١٩٣ـ .

عليه في الطعام والشراب^(٥٢)، ونراه يتأنه تحت وطأة قدره، ويشكو مراره عيشه. كذلك نجد في القصة صوتاً إنسانياً ينتقد التمييز العرقي^(٥٣)، وذلك في رد الشاحج على تذمر الصاهل من مناداته "يا خالي"، ويسخر من الفقهاء في عصره^(٥٤)، ونراه يحمل على الشعرا المتكسبين على اعتاب السلطان وقد بذلوا ماء وجههم وامتهنوا كرامتهم، حين يخاطب الجمل بعد أن فقد أمله من الحسان^(٥٥). ويعزز من القضاة حين يصف قاضي حلب مستخدماً التورية بأنه عادل منصف غير أنه يجيز أن يطبح المظلوم (اللبن قبل أن يروب) بقدير أو مرجل، ويبين أن يضرب خد المظلومة (الأرض) بالفؤوس^(٥٦). والرواية بمجملها انحياز إلى الشعب المظلوم في وجه السلطة الظالمه، على الرغم من قناع المدح في أبي شجاع والتي حلب، الذي يمثل دعوة له ليكون تلك الصورة التي رسمها له، أكثر منها حقيقة يؤمن بها.

أما المؤلف الضمني في القصص الديني، فهو على الرغم من رسالته الدينية المباشرة، فإنه يقدم لنا رسالة أخرى وراء السطور، هي رسالة سياسية أشبه بالصدى الخافت الواهن لأنين عصور كاملة من الصراع السياسي، فلا يبالغ كثيراً إذا قلنا إن القصة الدينية عكست صراعاً خفيّاً بين المؤسسة الدينية ومؤسسة الحكم، وبعد الانفصام الذي حدث بينهما بدءاً بالعصر الأموي، عهد الملك "العضوين" كما جاء في الأثر، ظل الحنين قائماً إلى عودة الشكل الأمثل للإمامية أو الخلافة، وهو الشكل الذي يجمع بين الطرفين على المبدأ الإسلامي الأول الذي مثلته الخلافة الراشدية، ولاسيما إذا كان الصراع في القصة الدينية يقوم أيضاً بين الخير والإيمان ممثلاً بنبي الله، والشر والكفر ممثلاً بالملوك الذين [إذا دخلوا قرية أفسدوها] - التمل / ٣٤. فكأنما جاءت القصة الدينية لتعظ العامة وتتردع الخاصة عن الظلم وتذكرهم بالمصير الو悲يل لأولئك الجبابرة الذين طغوا في الأرض وأفسدوا فيها.

(٥٢) رسالة الصاهل والشاحج، ص ٩٨ - ١٠١.

(٥٣) نفسه، ص ١٠٥ - ١٠٧.

(٥٤) نفسه، ص ١٩٠.

(٥٥) نفسه، ص ١٩١.

(٥٦) نفسه ، ص ٢٣١.

وإذا كان القص القرآني قد أدى رسالته الإيمانية في أيام الدعوة الإسلامية، وقارع المجتمع الكافر والمشكك، فإن القصة الدينية التي بنيت عليه فيما بعد كان لها أثر إضافي في مجتمع مؤمن، وهو ما فسح في المجال لأهداف دينية ودينوية أخرى غير تثبيت الإيمان ومقارعة الكفر والشرك، إذ أخذت تحمل رسالة تحذيرية لكل فرعون وقارون جديدين، ولعل المبالغات التي تزخر بها القصة الدينية في تصوير قوة الخصم، كتصوير قدرات فرعون مثلاً وعدد جنده الذين بلغوا ملياراً ونصف المليار^(٥٧) يعكس حالة نفسية تهدف إلى بث الشعور في المتلقى بإمكان الخلاص من الظالم مهما بلغت قوته وعديده، إضافة إلى أن هذا الخيال المتطرف هو وليد عصر متطرف أيضاً، بلغ فيه التطرف السياسي والديني أقصى مداه، ولاسيما في القرن الرابع، ولعل اللحظة التاريخية شديدة التعبير عن هذا التطرف تتمثل في انتزاع الحجر الأسود على يد القرامطة عام ٣١٧هـ، وفي ذلك دلالة قوية على اهتزاز ثوابت العقل والوجودان لدى ناس ذلك العصر، فحين نرى هذا الوضع السياسي المضطرب اضطراباً لم تشهده الأمة من قبل لا نستغرب بعده انفلات الخيال القصصي من عقال الواقع في القصة الدينية أو في غيرها. إنه العصر الذي عاد فيه الفرد إلى فرديته المريضة، الفردية السالبة المتشككة الجزعة، وعصر ارتظام الأفكار والقيم والمذاهب، وعصر السيف المنفلت في كل مكان وعصر استباحة المدن والأرياف وقوافل الحجيج.

وقد أتاح موضوع القصة الدينية المقدس حصانة وامتداداً شعبياً لا ينتحل غيرها، لذلك كان تململ السلطان ومن يمثله من الفقهاء منها لا يرى منفذًا لاخترافها إلا من خلال مخالفتها للأصول الشرعية، فلم ينظر إليها لا من الفقهاء ولا من واضعيها على أنها قصة فنية تقبل الخيال والتطويع السردي فيغفر اجتراؤها على العقل والواقع، وإنما وضعت على مقاييس الجرح والتعديل، والأسس الفقهية، وحينذاك لم يكن هناك تطابق أو توافق بين الفن والإيديولوجيا.

^(٥٧) الثعلبي، قصص الأنبياء (المسمى عرائس المجالس)، ص ١٧٤: "وقال ابن جريج أرسل فرعون في أثر موسى وقومه ألف ألف وخمسة ألف ملك مسور مع كل ملك ألف رجل".

وقد استطاعت القصة الدينية بقدرتها على إطلاق الخيال إلى مدى قصي، أن تطلق في القصة الصوفية أبطالاً مقدسين جدداً ومعاصرين، يحملون الأمل للناس في تحقيق المعجزات والخلاص، على الرغم من نزعتها الheroية ومظهرها السلبي، ولا سيما وقد كان التصوف في هذه المرحلة على النقيض من مؤسسة الحكم، وكان في جبهة المعارضة السياسية، وأبرز تجليات هذه العلاقة التناقضية بين التصوف والحكم قصة الحلاج الذي صلب وقتل وأحرق بأمر السلطة، وقصة السهوردي فيما بعد الذي لاقى المصير نفسه.

ونذكر هنا أن المخيلة الشعبية قد تشربت فكرة "المهدي المنتظر" منذ قرون، وهي فكرة سياسية ودينية معاً تلخص حلم المسلمين في الخلاص من "الجور والظلم"، فلا بأس إذاً من محاولة خلق بدائل قريبة، هم الأبدال أصحاب الخوارق والكرامات، الذين وإن لم يستطيعوا أن يملؤوا الأرض عدلاً إلا أنهم حققوا جزءاً من الحلم الشعبي في صنع البطل الشعبي القادر على الاستغناء عن السلطان وال الحاجة إليه.

وليس مصادفة أن نجد القصة الشعبية منذ القرن الخامس تبعث هذا الحلم من جديد، ولكن من منظور آخر، فمهدي القصة الشعبية المنتظر هو بطل دنيوي، ولنقل قومي، وإن كان يحمل راية الإسلام ويحارب الكفار، غير أنه فارس وشخصية عربية تاريخية مرتبطة بالزمان والمكان، وإنسان عادي يعيش رغباته الدنيوية، ولا يتميز إلا بالشجاعة المفرطة والقوة الشديدة والدهاء كأي بطل استثنائي. وهكذا بعث الخيال الشعبي عنترة وسيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس وغيرهم، وحملتهم حلماً قومياً في مواجهة أعداء الأمة وتوحيدها، في زمن عجزت فيه السلطة السياسية الفاسدة عن مواجهة الأخطار الخارجية المتمثلة في الغزو الصليبي والمغولي.

صورة المرأة:

ولا بد من الوقوف قليلاً عند بعض ملامح المرأة في القصة العباسية، كما قدمها المؤلف الضمني في القصص الأساسية، ونكتفي بصورتها في البخلاء والمحاسن والأصداد وألف ليلة وليلة وفي النشور والمكافأة والجليس الصالح وألف ليلة وليلة، المجاميع الأساسية في الفن القصصي العباسي.

- صورة المرأة في قصص الجاحظ:

لم يكن حضور المرأة طاغياً في قصص البخلاء، مع أن صورة المرأة التقليدية عند العرب كانت، بعيداً عن مفهوم الحب، مقترنة باللوم على الكرم منذ الجاهلية، كما في شعر حاتم الطائي وغيره، وفي مطلع الإسلام تحول وضع المرأة تحولاً عظيماً، وغدت عنصراً فعالاً في الحياة العامة، حتى إنها شاركت في الجهد العسكري للدعوة، وهو ما لم يكن ولن يكون مألوفاً، وشاركت في حروب الفتوح كخولة بنت الأزور، وفي الحروب السياسية كالسيدة عائشة في حرب الجمل، وغزاله الحرورية في حروب الخارج، ولكن في العصر العباسي انكفاً أثر المرأة وانحسر في الحياة العامة، باستثناء نساء دار الخلافة اللاتي كانت لهن أعمال سياسية في بعض المراحل، كالخيزران زوج المهدي وزبيدة زوج الرشيد وأم المقتدر وغيرهن، وربما يعود ذلك إلى أن طغيان الجنوبي على الحياة العباسية حد من الاهتمام بالمرأة الحرة، ومألاً الفراغ الذي كانت تلك تملؤه سابقاً، فلو استثنينا الجنوبي والمغنيات وبعض الشخصيات النسوية المعروفة في عالم الزهد والسياسة لما وجدنا للمرأة حضوراً قوياً في المجتمع، لأن حياة المرأة (الحرة) كانت تمضي خلف الجدران، وكانت مشاركتها في الحياة محدودة، ومخالطتها نادرة، فمن العجيب أن تعيش المرأة الحرية في القيود الاجتماعية، في الوقت الذي تزال فيه الحدود والقيود أمام المرأة العبدة الجارية!

ومع ذلك نجد ثلاثة نسوة أفراد الجاحظ لهن قصصاً، "قصة ليلي الناعطية"^(٥٨) وقصتي مريم الصناع ومعاذة العنبرية الفرعويتين في "قصة أهل البصرة من المسجدين"^(٥٩). وكانت هؤلاء النساء كغيرهن من الرجال البخلاء بخيالات إلى حد كبير، يظهر ذلك في حرصهن الشديد وتمسکهن بالتفاصيل الدقيقة، وهن يظهرن على قدر كبير من الحنكة والذكاء العملي الذي اتسم به

(٥٨) الجاحظ، البخلاء، ص ٣٧.

(٥٩) نفسه، ص ٣٠.

البخلاء عموماً، أما باقي النساء في القصص الأخرى فهن صور نمطية عن نساء ذلك العصر، يعشن وراء الجدران ويختضعن لمشيئة الآباء والرجال، وإن كن لا يخلون من ذكاء مثل جارية الكندي التي تخلصت من تقریعه عندما سمع صوت اندلاع جرة.

غير أن المرأة تظهر بصورة أقوى وأنصع في "المحاسن والأضداد"، فهي تارة رمز للذكاء، كما في قصة جميلة^(١٠) التي استطاعت أن تحصل على حقها وحدها بعد أن عزّ نصيرها، وتکالب عليها الرجال الأقویاء، فقد كانت امرأة حكيمة عفيفة أربيبة، خلصت نفسها من براثن الرجال الشهوانیین الذين لم يروا فيها إلا ولیمة سهلة المنال لضعفها و حاجتها. وتارة نجدها رمزاً للمتعة والشهوة الشیطانية مثل المرأة الشاذة في قصة الخليع والجاریة التي كانت تحب ضمرة^(١١). ليقول لنا المؤلف إن الحياة قائمة على المتناقضات، وإن الخیر والشر يتجاوران في النفین البشریي، ولعل هذه الرؤیة كانت بتأثیر الفلسفه، فقد انشغل الناس بهذه المقوله في هذا العصر، كما في مقوله أبي العتاهیه^(*):

الخیر والشر بها أزواج لذا نتاج لذا نتاج

وليس مستغرباً أن عنوان الكتاب جمع بين النقيضين، المحاسن والأضداد، أو المساوى كما عند البيهقي. فإذا كان الجاحظ قد خصص كتابه "البخلاء" لفئة نمطية من المجتمع، فإنه هنا يقيم مناظرة بين الحالات السلوكية المختلفة، بما يتفق مع عقلية الجدل التي سادت مع المعتزلة في هذا العصر، والمرأة هي حاملة هذا التناقض في الحياة، بل هي صورة عن الحياة نفسها. ولكن المؤلف الضمني هنا لا يكون حياديأً، ولو ظاهرياً، كما في "البخلاء" وإنما يتخذ موقفاً خلقياً مسبقاً من موضوعاته، فحين يطلق على بعض الحالات صفة المحاسن وعلى بعضها الآخر صفة المساوى، يكون بذلك قد حدد موقفه السلبي والإيجابي منها. وهذا فالمرأة ليست خيراً مطلقاً ولا شراً مطلقاً، لأن

(١٠) الجاحظ، المحاسن والأضداد، ص ٣٠٦ - ٣٠٣.

(١١) نفسه، ص ٣٤٦ - ٣٥٥ ..

(*) شرح دیوان أبي العتاهیه (د. شکری الفیصل)، ص ٤٥٩.

العقل المعتزلي القائل بالمنزلة بين المنزلتين، يرى أن طباع البشر واحدة عند الرجال والنساء معاً، وهو موقف فكري متقدم، يساوي بين الجنسين في القدرات العقلية والسلوكية، خيراً وشراً.

صورة المرأة في قصص ابن الديمة:

المرأة في قصص ابن الديمة ضعيفة لا حول لها، فقد كان مجتمع "المكافأة" ذكورياً، لأن شخصياته بعامة كانت من ذوي الوظائف والأعمال مما لم يكن متاحاً للمرأة، وحين يذكر المرأة يذكرها في مقام الضعف وال الحاجة، مثل قصة العجوز أم محمد^(٦٢) التي كان المؤلف يتبعدها بالإحسان، ومكافأة محمد بن سليمان له بسببها، وهو الذي استولى على مصر وطارد أصحاب ابن طولون، فهي على الرغم من ضعفها فإنها كانت فأل خير عليه أندنته من بطش الوالي. ومثل قصة التاجر البصري وزوجه القبيحة^(٦٣) التي عضلها أبوها، وهو من كبار التجار، وسترها عن الناس حرجاً من قبحها، وخوفاً عليها أن يعاملها من يتزوجها معاملة العبيد لذلك السبب، ولكنه حين اطمأن إلى هذا التاجر أمل فيه خيراً وزوجه ابنته، التي كانت امرأة مخلصة حكيمة ومطيبة حتى إنها قدمت له مالاً ليتزوج عليها ويترسّر، جزاء لسترها لها وإكرامه لها، فما كان من التاجر إلا أن اكتفى بها زوجاً وعاش معها أجمل عيشة، أثمرت عن ولدين فائقين الجمال، كانا مكافأة له على نبله ومرءوته برضاه بالمرأة القبيحة الخلق وابتعاده عن الشهوات الموعودة وراء صرة المال المقدمة. ولا يخفى ما وراء هذه القصة من رسالة خلقية تدعو إلى الاهتمام بالجوهر بعيداً عن المظاهر الخداعية التي تحملها "حضراء الدمن"، وقد جاءت هذه الرسالة محمولة على لسان المرأة نفسها حين قالت لعرسها حين دخل عليها: "يا سيدي، إني سر من أسرار والدي، كنته عن سائر الناس وأفضى به إليك، ورآك أملأ لستره عليه، فلا تخفر ظنه فيه. ولو كان الذي يطلب من الزوجة حسن صورتها دون حسن تدبيرها وعفافها، لعزمت محنتي، وأرجو أن يكون معي منها أكثر مما فصرّ بي في حسن الصورة".

(٦٢) ابن الديمة، المكافأة وحسن العقبى، ص ٥٠ - ٥١.

(٦٣) نفسه، ص ٥٨ - ٦١.

والمرأة في هذه القصة تغلبت على ضعفها وأزمة قبحها بحسن تصرفها واتزان عقلها وكلامها، فنالت المكانة التي تستحق من الإكرام والاحترام.

وقد تكون المرأة جارية، أو سلعة بشرية يتتازع عليها الشارون، كما في قصة الجارية بذل^(١٤) التي اختلف بشأنها الرشيد الذي أراد شراءها من مولاهَا محمد بن جعفر بن المنصور الذي أقسم إنه لا يبيعها، وحل القاضي المأزق الفقهي بينهما، ليفوز الرشيد بها. وصورة المرأة هنا شاحبة جداً كصورة عصر الجواري والعبيد، فهي سلبية لا حول لها ولا شخصية مستقلة وإنما تُصنَّع تصنيعاً وفق رغبات الرجال.

صورة المرأة في قصص المعافي بن زكريا:

تقدم المرأة في قصص المعافي بن زكريا بصورة نمطية، كمارأينا في خبره القصصي عن الأحوص والمغنية، فهي امرأة جارية لا حول لها، يتحكم في مصيرها سيدها وتنتظر حلاً قدرياً يصلح حالها، غير أنه يقدمها أيضاً في قصة دينية بصورة أكثر عمقاً، في قصة "عقبى الحسنى"^(١٥) المروية على لسان جعفر الصادق التي تلخص في أن امرأة منبني إسرائيل أوصى بها زوجها أخيه فلما رآها وقعت في نفسه فراودها عن نفسها فأبْتَ، فلما عاد زوجها اتهمها الأخ بأنها راودته، فقام زوجها فضربها بالسيف حتى ظن أنها ماتت، ولكن كان بها رمق فزحفت حتى أتت دير راهب فعالجها وأوصاها بابنه الصغير، ولكن عباداً له راودها عن نفسها أيضاً فلما أبْت ذبح الطفل ومضى يتهمنها عند الراهب بقتله، وحين قصت عليه الخبر لم يتيقن من الأمر فصرفها بعد أن أعطاها خمسين ديناراً، فأتت قرية فيها رجل يصلب فاشترت حياته من الوالي بالخمسين ديناراً، فمضى معها إلى ساحل البحر، وعلى السفينة أعجب بها رجل فسأل صاحبها عنها فادعى أنها مملوكته، فزین له بيعها حتى باعها ونزل من السفينة، وحين أخبرت بالأمر أنكرت، فحاول شاريها أن يأتيها فدعت الله عليهم، فانقلبت السفينة بهم ولم ينج غيرها، وكان

(١٤) نفسه، ص ٦٤ - ٦٥.

(١٥) المعافي بن زكريا، الجليس الصالح، ج ١، ص ٢٩٨ - ٣٠١.

على الساحل الآخر ملك يحتفل فرأى السفينة المنقلبة فأمر بإحضارها، ولما رأى المرأة عرض عليها الزواج فأبكت وقالت: "إن لي قصة وليس يجوز لي التزويج"، فأفردها في دار وصار يستشيرها في أموره لما فيها من بركة، ولما حضرته الوفاة جمع حاشيته وأقرها على الملك بعده، لأن أحوال المملكة تحسنت بسبب مشورتها وبركتها فرضوا بها. وبعد موت الملك أمرت بجمع الناس لibiاعوها وجلاست تنتظر، "فمر بها زوجها وأخوه"، فقالت: اعززوا هذين ثم مر بها المصلوب الذي باعها، فقالت: اعززوا هذا، ثم مر بها الراهب وغلامه، فقالت: اعززوا هذين، ثم صرفت الناس ودعت بهم فقالت لزوجها: تعرفي؟ قال: لا والله، إلا أني أعلم أنك الملكة، قالت: أنا فلانة امرأتك، وإن أخاك فعل بي وفعل. وخبرته الخبر، وإن الله تعالى يعلم أنه لم يصل إلى رجل منذ فارقتك، ثم دعت بأخيه فقتل، ثم دعت بالراهب فأجازته، وقالت: ارفع إلي ما كانت لك من حاجة، وحدثته بقصة الغلام وما صنع بابنه، ثم أمرت بالغلام فقتل، ثم دعت بالمصلوب وأمرت به أن يقتل ويصلب، ففعل ذلك بهن ومكثت في ملكها ما أراد الله أن تمكث ثم ماتت".

أراد المؤلف الضمني أن يوصل رسالة دينية عن طريق المرأة الصالحة مفادها أن الانكال على الله يؤدي إلى حسن العقلي، مهما كانت الظروف صعبة، وعلى الإنسان ألا يقنط من رحمة ربها، فالظلم لا بد له من عاقبة وخيمة لأن الله له بالمرصاد. ولنر المؤلف الحقيقي كيف يفصح عن مقاصده الوعظية من وراء هذه القصة خارجاً من النص بقوله معلقاً: "وإن مما تقدمت روايتنا إياه في هذا المجلس من التبيه ما يبعث الآباء على تأمل عاقبة أعمالهم، وما تؤثره نياتهم ومقاصدهم في أفعالهم، وحسن عقبى الحسنى وسوء مغبة السوء".

صورة المرأة في قصص التنوخي:

نرى المؤلف الضمني في قصص التنوخي أكثر عمقاً وتعقيداً في طرحه لموقع المرأة في الحياة، فبالإضافة إلى صورتها النمطية حرة وجارية، نجد المرأة تتخذ لديه موقعاً فكريّة خاصة جداً، وتتمتع بالقدرة النفسيّة، كما في قصة العجوز الجلدة مع اللص، والمكر في أغلب الأحيان، وهو مرادف للذكاء. ولنقف عند أنموذجين فقط نعدهما ذوي كثافة نفسية متميزة:

- المرأة نباشة القبور (٦٦):

تحدث القصة عن فتاة جميلة استهواها عادة غريبة، هي نبش القبور ليلاً بcaf من حديد متخفيّة بجلد ماعز وجمع الأكفان، وحين يهجم عليها بطل القصة (وهو راوي القصة) ينعارضكان فيُطير كفها بسيفه وتهرب منه، ويعرف أن الكف لبنت فيتبع أثرها حتى يعرف بيتها، وفي الصباح يعرف أنها ابنة القاضي، فيأتيه إليه ويعرض عليه الكف المقطوعة ويحدثه بما جرى، فيدخله القاضي إلى بيته ويواجه زوجه وأبنته، وتعترف البنت بهوایتها الغريبة وتقول: "كنت أجد لهذا الخروج، والفعل، لذة لا سبب لها أكثر من إصابتي بهذه المحنّة"، ويتفق على أن يشاع أن كفها قطعت لخراج أصابها، ويزوج القاضي ابنته لهذا الرجل ستراً لفضيحتها، ويقيم معها في بيت أهلها وهي نافرة منه لما فعله، وتحاول قتلها ذات ليلة ولكنه يتمكن من إقناعها بأن يطلقها ويرحل عنها.

نرى أنفسنا أمام رسالة معقدة وغريبة، وقد رواها المؤلف على لسان أبي المغيرة الشاعر، ولا يمكن حل "شفرتها" إلا بملاحظة العناصر التالية في القصة:

- البيئة المحافظة التي تعيش فيها الفتاة، ويبين ذلك من تردد النساء في المثلول أمام الغريب على الرغم من وجود محرم (حين استدعي القاضي زوجه وأبنته للمثلول أمام الرجل)، وهو ما يعكس وضع المرأة في هذا المنزل الذي لا يقل عن الأسر وراء الجدران، ولذلك كان لا بد من كسر جدار هذا السجن العائلي ليلاً.

- الارتكاس النفسي للفتاة نتيجة إحساسها بالسجن العائلي، وقد جعلها تتخذ صورة تذكرية حيوانية (جلد الماعز)، وخروجهها ليلاً إلى المقابر، على الرغم من فظاعة المكان ورهبته ولكنه لم يكن أشد وطأة عليها من وضع البيت المغلق. وهذا التنفيس الشاذ لكتبتها تمثل في قولها عن هذه العادة الغريبة إنها "لذة لا سبب لها".

- سرقتها للأكفان الحديثة، وتجميعها لديها، وهي أكفان رؤساء البلد إذ تقول: "وقد عرفت من النهار، خبر من يموت من رؤساء البلد، وأين دفن، فأقصد

(٦٦) التنوخي، نشور المحاضرة، ج ٣، ص ٢٣٦ - ٢٤٣.

قبره، فأنبشه". ولم يكن الهدف سرقة شيء ثمين ولا بيع هذه الأكفان، ومن المعروف أن الميت يكون عارياً في كفنه (تعتير آخر عن الكتب الجنسي).

- كراهيتها للرجل الذي قطع يدها على الرغم من أنه خلصها من الفضيحة، ولكنه أفقدها جزءاً من أنوثتها، ويظهر ذلك في قولها له حين حاولت قتله: "أطئنتك قد قطعت يدي، وهنكتي، وتزوجني مثلك، وتنجو سالماً؟". ولا شك أن قولها "وتزوجني مثلك" يوحي بأن الفتاة كانت تطمع بزوج من علية قوم بلدها، مع ملاحظة أنها كانت إنما تقصد قبور الرؤساء ليس غير. وبيؤكد ذلك قول الرجل لها واعداً إياها بالطلاق والخروج من البلد فلا تنفضح: "وتتزوجين بمن شئت، فقد شاع أن يدك قطعت بخارج خبئها، وتربحين الستر".

بعد الرابط بين هذه العناصر نطمئن إلى أن المؤلف الضمني أراد أن يعبر عن حالة قصوى من الكبت لدى هذه الفتاة الجميلة الميسورة، فهي ابنة قاضي البلد، وطمعها في الزواج من علية القوم، وانتظار من يقرع باب أهلها خطاباً، ولما طال بها الانتظار عبثاً لم تجد بدأً من الانتقام من هؤلاء الخطاب المأمولين والشماتة بهم، فكانت تنتظر موت كل منهم لتنقم منه بنبش قبره وسرقة كفنه، إذ كان موته موتاً لأملها في الزواج والخروج من سجنها المنزلي، وهو ما يدل على تأزمها النفسي العالي. وظل أملها في الزواج من أحد سادة البلد يراودها حتى بعد زواجهها من الرجل التاجر الغريب، وقررت الاستمرار في هذا الحلم ولو اضطررت إلى إزالة عشرة هذا الزوج من طريق حلمها بقتله، ومحاولتها قتل زوجها وهو نائم تمثل ذروة نفسية فقدت فيها السيطرة على نفسها أمام إحساسها بفوات الحلم، ولكن وفر لها زوجها حلاً أفضل، وهو الطلاق، فقبلت بالطلاق.

- امرأة من أهل النار^(٦٦):

وهذه القصة من أهم قصص التتوخي في رأينا، لما فيها من كثافة فكرية ونفسية وحبكة فنية متميزة. أما هذه المرأة فإنها تمثل الشر الأقصى، إنها "ليليت" العربية، المتسللة من تلك الشيطانة الأسطورية التي تجتمع الرجال في نومهم

(٦٦) التتوخي، نشوار المحاضرة، ج ٥، ص ١٢٢ - ١٢٨.

وتقتل الأطفال. فكانت هذه القصة إعادة إنتاج لأسطورة موجودة في المخيلة الشعبية المتراكمة عبر الأجيال مع تحويلات تلائم المراحل المتعاقبة.

يرى رجل، وهو الراوي المشارك، في منامه وكان القبور افتتحت وخرج منها أهلها يضجون ويبيكون لأن امرأة من أهل النار ستدفن في الغد بينهم، وحين ينتبه من نومه يذهب إلى حفاري القبور يسألهم هل حفروا قبراً لامرأة فيديلوه على قبة لأحد التجار المياسير وبها قبر أعد لامرأته، وحين يخبر حفاريه بالقصة يطمون القبر ويوجدون حججاً لأهل المرأة، وقد انتشر الخبر بين الحفارين الذين أخذوا يرفضون حفر قبر للمرأة، إلى أن استطاع أهلها العثور على مقبرة أخرى، ويذهب الرجل إلى جنازة المرأة ليعزي زوجها وأبنها، ثم ينفرد بابنها ويقص عليه رؤياه، فيقول له إنه لا يعرف من شأنها إلا أنها كانت تشرب النبيذ وتسمع الغناء وترمي النساء، وما يوجب هذا هذا الأمر العظيم، ولكنه يده على ماشطتها وهي عجوز في التسعين من عمرها ليسألها في أمر المتوفاة. وحين يذهبان إليها يقسان عليها الرؤيا فتظهر البكاء والتوبة، وتعترف لهما أن تلك المرأة كانت مسرفة على نفسها، ووعدت أن تحكي ثلاثة أمور منها، ثم تخبر الولد أن أمه كانت تدخل عليها الرجال يومياً في غياب أبيه في السوق، وحين كبر ولدها أخذت تشتهيه، ثم احتالت بمساعدة دايتها على أن ترسل إليه رسائل باسم فتاة من الحي تتعرّف له، وتتواعد، ثم تأتيه إلى بيته في غرفة مظلمة بلا سراج كي لا يفضح الأمر، ويدخل الولد تلك الغرفة ويبطأ تلك العشيقه التي هي أمه، ولا تثبت أن تحمل من ابنها وتلد ولداً تقتله لتخفي سرها، ولكنها تعود إلى اشتقاء ولدها وتتكرر الحيلة في لقائه، وتحمل مرة ثانية وتلد بنتاً جميلة تكلها إلى أسرة تربيها بأجر شهري إلى أن بلغت التاسعة فاستقدمتها إلى بيتها بصفة مملوكة، وقد تعلقت بها فقررت تزويجها ابنها كي تظل تحت أنظارها، وكان الابن قد تزوج فتحتال بحيلة أخرى لتطليق زوجه ثم تزوجه أخته وتلد له أولاداً. وتحاول العجوز أن تروي الأمرين الآخرين، ولكن الابن يوقفها عن الكلام ويمضي عنها لاعناً أمه والعجوز، باكيًا: "خرب والله بيتي، واحتاجت إلى مفارقة أم أولادي".

ولنستخلص رسالة المؤلف الضمني لا بد لنا من ملاحظة الأمور التالية:

- أن زواج المحارم كان موجوداً في الماضي السحيق حتى عصر قريب، عصر الأنبياء، وكان أبناء آدم يتزوج الواحد منهم أخته، وكذلك في الأساطير القديمة كانت تعبير عن هذه الظاهرة، مثل عشتار وتموز وأدونيس وعشتروت ...

- تطرح القصة إشكالية الإثم والحرام والمسؤولية، فالابن وأولاده وأخته التي صارت زوجه لا ذنب لهم، ولا يتحملون مسؤولية هذا الفعل الإثمي، ولا يقع الذنب إلا على المرأة الأم. وهذا يوحي برسالة المؤلف الضمني في هذه القصة بأنه "لا تزر وازرة وزر أخرى"، ومهما كان من أمر وترتب عليه من نتائج، فإن الإنسان بريء من الإثم مادام لا ينويه ولا يعرف أنه يرتكب الإثم، وهي نظرة متسامحة مع النفس البشرية، مع الضحية مهما كانت، فالمرأة الأم جانية وباقى الأشخاص حولها ضحايا.

- المرأة تبقى الضحية الأبرز كما هي الجاني الأبرز، فالبنات التي تزوجها أخوها هي ضحية مرتين، مرّة هي ضحية القدر، لولادتها من الإثم، ومرة أخرى هي ضحية الرجل بتطليقه إياها (بعد معرفته الحقيقة). والرجل جان أيضاً، فالابن ارتكب الإثم بالزنى (حتى لو لم يُعرف أنه يزني بأمه) فجئن على بنته أول مرة، ومرة أخرى جئن عليها بتطليقها بعد أن عرف حقيقتها. هكذا يشابك المؤلف بين مسؤوليات الشخصيات التي تسبح في نيار الإثم الذي سببته تلك المرأة من أهل النار. وتظل جميع الأسئلة تغدر فاحدا دون جواب شاف. وهذا يجعلنا نؤمن أن الشر يتواجد، وأن خطره ليس في راهنيته وإنما في سلسلة النتائج الوخيمة التي تترتب عليه، إن لم يوضع له حد منذ البداية. وهنا يقفز إلى الذهن سؤال مهم، وهو: ترى لو أن الابن لم يستجب لنزواته هل كانت سلسلة هذه الآثام موجودة؟ ومن البدهي أن الجواب هو النفي، وهذا يرتب على الابن مسؤولية أخرى يتحملها مع أمه، ليقول المؤلف الضمني إن الأخطاء الصغيرة باب عبور لأخطاء أكبر، وإن الانحراف عن الخط المستقيم يبدأ بسيراً ثم يتسع مع الزمن، فلا تستهين بالصغار قد تكون باباً مفتوحاً على الجحيم؟

نخلص إلى القول إن الرسالة التي ينقلها المؤلف الضمني تحذر من الخطيئة لا لأنها خطيئة، ولكن لأنه يتربّع عليها أخطار أكبر منها، فعلى الرغم من أنه يشيع روحًا تسامحية تجاه الأخطاء الصغيرة، ولكنه يحذر منها، فالنبيذ

والغناء لا يدخلان النار بحد ذاتهما، ولكن قد يكونان سبباً لارتكاب آثام أكبر. كذلك يطرح عبئية التوبة عن الإثم في حالة كارثية كهذه الحالة، فما جدوى توبة العجوز بعد أن ساعده على حصول هذه الكوارث؟ الضرر الاجتماعي لا يعوضه إصلاح فرد. كذلك نرى أن المرأة تكون جانية أو ضحية، أما الرجل فهو جان وضحية معاً، كما هي حالة الزوج المخدوع، فهو ضحية زوجه الشيطانية، وهو جان على زوج ابنه بتطليقه إياها. ومثل حالة الابن، الذي هو ضحية من ضحايا أمه ولكنه جان على البنت بزناه، وعلى أولاده بتداعي الإثم. فالمرأة هي صاحبة الفعل، والرجل صاحب رد الفعل، أي إن المرأة هي الأصل في كل شيء، والرجل تابع لها ينقاد لها لأنها الأذكي (ولنقل هنا الأخبـ)، فالمرأة في العقل الجمعي العربي هي الرأي والرجل هو الفعل، على الرغم من محاولة تهميشها في الواقع، هذا التهميش الذكوري يجد له دفعاً قوياً في القصص والأساطير يمثل صوتاً راجعاً إلى عصر الأمومة.

شهرزاد وتعدد:

لا يمكن الانصراف عن هذا الموضوع دون التعريج على أهم رمز للمرأة في القصة العربية، وهو شهرزاد ونساؤها في "ألف ليلة وليلة"، وقد صور لنا المؤلف الضمني المرأة في هذه القصص امرأة ذكية أو خبيثة، فإذا كانت شهرزاد قد خلصت بنات جنسها من سيف الملك فإنها بذلك أصبحت رمزاً لمواجهة العصر الذكوري، إذ تحول المرأة فيه مجرد وسيلة متعة، وسلعة تباع وتشترى لإشباع رغبات الرجال، ولا سيما الملوك منهم. وقد استخدمت شهرزاد سلاحاً سحرياً في تحقيق هدفها، هو القص، ليصبح القص امرأة، وهو ما يشي بصفة التوالي، فلا تستغرب إذا كانت قصص "ألف ليلة وليلة" تلد كالنساء تماماً، وفي ذلك إشارة إلى أهمية المرأة في صنع الأحداث والحياة، فعلى الرغم من الصور القبيحة التي صورت فيها المرأة في الليالي، إذ كانت ساحرة وداعرة ومحاللة، غادره وغير ذلك، فإن هذه الصورة لا تكتمل إلا بالطرف الآخر، وهو الرجل، فنصل إلى أن "الليالي" كانت تتفيساً لكتب جمعي، وصورة لارتفاع القيم الاجتماعية، فقد كانت أشبه بالأحلام التي يفيض فيها اللاشعور الجمعي، ويعبر عن واقع صعب، واقع حافل بالمرارة، فبمقدار ما تكون الحياة ضيقـة يتسع الحلم تعويضاً وتعبيرـاً عن حاجات المجتمع والفرد.

وإذا كانت "ألف ليلة وليلة" قد بنيت على أساس العلاقة الثانية بين الملك شهريار الطاغية وقراره الخطير بقتل كل امرأة بلغت سن الزواج، وشهرزاد الحكيمة التي حررت بنات جنسها من هذا القرار الجائر، فإنها قدمت الصراع السياسي بصورة رمزية بين السلطة والشعب، قامت على ثيمة "الجنس"، فشهرزاد ليست مجرد امرأة حمت نفسها من القتل، ولكنها ألغت قراراً ملكياً أيضاً، وانتصرت حكمة المرأة /الشعب على طغيان شهريار / السلطة. وفتحت "ألف ليلة وليلة" الباب واسعاً على صور كثيرة من الصراع بين السلطة والشعب، لعل أبرزها القصة المتاخرة "دلالة والزباق" التي سخرت من السلطة سخرية مريرة.

أما حكاية تودد الجارية^(٦٨) فإنها قصة تروي حكاية أبي الحسن الذي ورث عن أبيه الناجر الكبير مالاً جماً، فبدده في الملاهي والملذات حتى اضطر إلى بيع ما عنده، وركبه الدين التقيل، ولم يبق لديه سوى جارية جميلة حصيفة، اقتربت عليه أن يبيعها إلى هارون الرشيد بثمن غال جداً، يسدده به ديونه ويتخلص من غائلة الفقر، وحين مثلت بين يدي الرشيد سألها عما تحسن من العلوم، فذكرت له جميع العلوم بهيئة الواثق من نفسه، فأحضر لها علماء من البصرة على رأسهم النظام ليناظروها، فناظرتهم واحداً واحداً في الدين والقرآن والحديث والفقه والتجميم والطب والفلسفة والشطرنج والنرد والموسيقى، وكانت اشترطت على كل منهم إن هي غلبته أن يخلع ثيابه ويمضي، فعرى الجميع، حتى النظام، بعد أن أقر كل منهم بالهزيمة وأنها أعلم منه. ثم إن الرشيد دفع لمولاها مئة ألف دينار وقال لها: يا تودد تمني على. فتمنت أن يردها إلى سيدها الذي باعها، فردها إليه وأعطتها خمسة آلاف دينار لنفسها وجعل سيدها نديماً له على طول الزمان.

ترى د. نبيلة إبراهيم في الجارية تودد صورة أخرى من شهرزاد، شاءت أن تواصل انتقامها من الرجال، أو هي بالأحرى شاءت أن تعلو بنفسها وشخصيتها فوق الرجال، وكان سلاحها العلم والمعرفة والفن^(٦٩). ولكن هذه

(٦٨) ألف ليلة وليلة، المطبعة العامرية العثمانية، ج ٢، ص ٢٣٧ - ٢٥٨.

(٦٩) إبراهيم (نبيلة)، فن القص في النظرية والتطبيق، ص ٩٩.

الرؤية تشكل مستوى تأويلاً واحداً من عدة مستويات تتضمنها القصة، فعلى الرغم من التشابه بين الشخصيتين، في استخدام كليهما العقل والذكاء في التغلب على الخصم، ولاسيما إذا كانت الحكاية هي حكاية أغاز عقلية تقوم تعدد بفكها واحداً تلو الآخر، فإن شهرزاد كانت تثار لبنات جنسها وتندفع عنهن الهملاك، أما تعدد فكانت تغيل عشرة سيدتها المدين.

وليس هذا فحسب، فعلى الرغم من الصورة المشرقة التي تقدمها هذه القصة التعليمية الواقع العلم في العصر العباسي، وعلى الرغم من نجاحها في تقديم المعلومات بأسلوب الأحادي ليتعلق بها العامة، فقد أراد المؤلف الضمني - في ما أراد - أن يتنقّل الناس العاديين بمنظومة من المعارف والمسائل الدينية والعلمية، إلا أن التوغل في أعماق القصة يكشف جانباً آخر مناقضاً للظاهر، فإن الإزراء بالعلماء بخلع ثيابهم وإبداء هزيمتهم، لهو موقف يدل على نية المؤلف الانتقام من العلوم العقلية والجدل الذي أداره المعتزلة في الحياة، وقد مثلهم في القصة النظام الذي تصفه الجارية بأنه مدعى علم، وهي تهمة أبي نواس له سابقاً حين قال فيه^(*):

فقل لمن يدعى في العلم معرفة
حفظت شيئاً وغابت عنك أشياء

وقد رأينا الجارية تمثل الثقافة الدينية التقليدية (المذهب الشافعي)، ويبدو المؤلف الضمني في القصة إما جاهلاً بالفلسفة وعلم الكلام، وإما متاجهالاً لهما، فهو لم يقدم شيئاً من هذين الحقولين المعرفيين، بل جعل الفيلسوف والنظام يسألان في أمور سخيفة وسطحية لا علاقة لها بعلميهما، وهو ما يجعلنا نميل إلى أن المؤلف ينتصر للعلم النقلي في وجه العلم العقلي، وأن القصة كتبت في مرحلة الهجوم على مذهب الاعتراف، أي في عصر المتوكل أو بعده بقليل.

وعلى الرغم من محاولة المؤلف الضمني إخفاء صوته داخل النص، إلا أننا نسمع صوته الذكوري من خلال بعض المفردات الش卑قية التي نقلت منه هنا وهناك، ألقها وصفه للجارية وهي تضع العود في حضنها "فوضعته في حجرها

(*) ديوان أبي نواس، ترجمة: بدر الدين حاضري ومحمد حمامي، ط ١، دار الشرق العربي، بيروت: ١٩٩٢، ص ٣٢.

وأرخت عليه نهداها، وهو ما يعني أن القصة لم تخلص للأوثة كما في قصة شهرزاد، وإنما قدمت لنا امرأة ذكية ولكنها ذات هدف ساذج إن لم نقل منحط لا يتناسب مع هذا الذكاء الخارق، وهو عودتها إلى سيدها الذي لا يستحقها أصلاً فهو لم يكن يهم بها حباً وإلا ما قبل بيعها، فالقصة لا تقدم أنموذجاً متمرداً للمرأة، بل أنموذجاً تقليدياً يريده الرجال من حريم ذلك العصر.

نخلص إلى القول إن قصة الجارية "تودد" قصة ذكرية محافظة وظفت أنموذج شهرزاد لإيصال رسالة فكرية رجعية، لتبدو الحكاية قصة ثانية كتبت نواتها - على ما نرجح - في عصر مطاردة المعتزلة أيام المتوكل ومن بعده من الخلفاء الذين أعلوا من شأن النقل على العقل، وسفهوا الفلسفة وأزروا بها، وهو المناخ الذي أنتج الغزالى وكتابه "تهافت الفلسفه" الذي يشكل بداية الهجوم المنظم على العقل.

خامساً: المسرود له (المخاطب السريدي):

يعرف جيرالد برننس المسرود له بأنه الشخص الذي يوجه إليه السرد كما يتبدى في النص^(٧٠)، فإن وجود سارد يستدعي وجود مسرود له، ولا يمكن تصور سرد من غير هذين الطرفين، ولذلك تتشابك العلاقات والموافقات والأثار والوظائف بينهما، بحيث يمكن أن يتبدل المواقف أحياناً، فيصير السارد مسؤولاً له، والمسرود له سارداً، وكما قال جينيت فإن مؤلف الحكاية الحقيقي ليس من يرويها فحسب، بل من يسمعها أيضاً^(٧١).

ويقوم المسرود له بثلاث وظائف أساسية في السرد، هي^(٧٢):

١ - التوسط:

يتوسط بين الراوى والقراء، فهو بذلك يساعد في طرح منظور الراوى بما يشمله هذا المنظور من قيم وأحكام تقع في الأساس منه. فحين يقول الجاحظ أو التتوخي أو ابن الداية "حدثني"، أو "أخبرني" يفتح باب السرد على

(٧٠) بكر (أيمن)، السرد في مقامات الهمذاني، ص ٤٧.

(٧١) جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية، ص ٢٦٩.

(٧٢) بكر (أيمن)، المرجع السابق، ص ٤٩ - ٥٠.

مصارعية، ويتلقى السرد كاملاً قبل أن ينفله إلى القارئ، وهنا يكون للمفتاح السردي فعله السحري، فهو التقب الذي يتذوق منه السرد فيتقاه القارئ. وقد يكون المسرود له داخل القصة أيضاً، ففي "المقامة المضيرية" مثلاً يستطع عيسى بن هشام وأصحابه أبا الفتح الإسكندرى عن سبب امتناعه عن أكل المضير، فيقول: "قصتى معها أطول من مصيبي فيها، ولو حدثكم بها لم آمن المقت، وإضاعة الوقت، قلنا: هات"^(٧٣)، ويبداً الإسكندرى بالسرد.

٢ - التشخيص:

وفي هذه الحالة يكون المسرود له (المروي له) داخل السرد. فإن المواقف السردية تتشكل داخل النص قبل أن تصل إلى القارئ، وفيها يكون للمسرود أثر أولي في توجيه النص، فرددوأفعال المسرود له تسهم في بناء الحدث داخل النص، وتمنحه حياة واقعية، مثل ردود فعل جماعة المسلمين على رواية كل شيخ من الشيوخ الذين تناوبوا على السرد.

٣ - تأكيد موضوع السرد:

وجود المسرود له هو الذي يضمن استمرار السرد، لأن انعدام وجوده يوقف السرد حتماً. فشهرزاد ترتبط روایتها للقصص باستمرار سماع شهريار لها، وهذا الاستماع هو الذي يجعل السرد متذقاً، ولو توقف شهريار عن الاستماع لفُتلت شهرزاد بحسب بناء القصة.

والعلاقة بين السارد والمسرود في القص العباسى تأخذ الأشكال التالية:

أ - سارد واحد ومسرود له واحد:

كما في قصة "شيخ ربع الشاذروان" إذ يحدث إبراهيم بن السندي المسرود له (الجاحظ) ويروي له قصة ذلك الشيخ البخيل، وكما في قصة "جميلة" في المحسن والأضداد، إذ نجد السارد (ابن القرية) يسرد للمسرود له (الحجاج)، وكذلك في قصة شهاب بن حرقة السعدي مع عامر الطائي وابنته عمّة نعيمة، إذ يروي شهاب قصته للحجاج^(٧٤)، وهي عن لقائه نعيمة في

(٧٣) الهمذاني، المقامات، ص ١٢٣.

(٧٤) الجاحظ، المحسن والأضداد، ص ١٤٠ - ١٤٤.

منفرد من الأرض وإكرامها هي وعامر له بالطعام والشراب المتوفرين، ثم غدره بهما بعد أن لحق به أصحابه حين حاول خطف الفتاة، واستبسال عامر والفتاة في قتاله ودفعه. وكما في قصة التاجر البصري الذي استعاد ماله في "الفرج بعد الشدة"، إذ يروي الغلام لابن النانيري التمار الواسطي، وغيرها كثيرة.

ب - سارد واحد ومسرود له متعدد:

وهي صيغة يعبر عنها في القص العباسى بالمفتاح السردى "أخبرنا" أو "حدثنا" وما أشبه ذلك، ولعل "المقامات" أبرز تمثالت هذه الصيغة، إذ يشى بها المفتاح السردى اللازم "حدثنا عيسى بن هشام قال...", لأن المقاومة تلقى على جماعة من الناس. وقد يكون هذا النوع في داخل القصة، إذ نجد أبا الفتح الإسكندرى في "المقامة المضيرية" يسرد على مجموعة من الأصدقاء قصته مع المضيرة، وكذلك حين تروي "نباشة القبور" خبراً لوالدتها وأمها والرجل الذى قطع يدها، وكذلك في قصة "امرأة من أهل النار" حين تروي الداية لابن المرأة المتوفاة وللرجل صاحب المنام.

ج - سارد متعدد ومسرود له واحد:

ونجد ذلك في "قصة الكندي"، إذ يروي فيها عدة رواة للمسرود له (الجاحظ) عدة أخبار من أخبار الكندي.

د - سارد متعدد ومسرود له متعدد:

وذلك كما في "قصة أهل البصرة من المسجدين"، إذ يتناوب عدة ساردين على القص ويكون المسرود له متعدداً وهم الجماعة الحاضرة أثناء القص.

ولابد من ملاحظة أن المسرود له في القص العربى له أثر كبير في الحكاية، إذ غالباً ما يكون محراضاً على السرد، كالحجاج في قصة "جميلة"، أو هارون الرشيد في قصة "الجارية وضمرة"، ويكون المسرود له عند ذلك أرقاً في أغلب الأحوال وبحاجة إلى القص، كما في قوله: "ذكروا أن الحجاج بن يوسف أرق، ذات ليلة، فبعث إلى ابن القرية، فقال: أرفت، فحدثني حدثياً يقصر على طول ليلي، ولكن من مكر النساء وفعالهن"^(٧٥)، وقوله: "قال

السجستاني: أرق الرشيد ذات ليلة، فوجه إلى عبد الملك الأصمسي، وإلى الحسين الخليع، فأحضرهما، وشكا إليهما مدافعة نومه، وشدة أرقه، وقال لهما: علاني بأحاديثكم، وابداً أنت يا حسين. قال: نعم يا أمير المؤمنين^(٧٦).

ولا بد من تعليق المسرود له الخارجي بالسلب أو الإيجاب على ما يسمع، كما في القصتين السابقتين، إذ يعلق الحاج بقوله: "لله درها ما أحسن ما احتالت لاستخراج حقها"، ويعمل الرشيد قائلاً: "أوه يا حسين! لو لا أن ضمرة سبقني إليها، لكان لي ولها شأن من الشأن".

كذلك يكون للمسرود له أثر في توجيه القص، بل إنه قد يتدخل في أسلوب السرد، كما فعل الحاج في قصة "شهاب بن حرقه السعدي"، حين بدأ السارد يروي قصته بالسجع والرجز، قال له: "ويحك! دعنا من السجع والرجز وخذ في الحديث"^(٧٧).

سادساً: الشخصية الحكائية:

وهي من الكائنات الورقية بحسب تعبير بارت، وبها يقوم الحدث القصصي، ولها صفاتها وأفكارها وموافقتها وآثارها ودوافعها، وتقوم العلاقات بين الشخصيات السردية على حواجز متعددة، أشهرها ستة حواجز أساسية، ثلاثة إيجابية وثلاثة سلبية، وهي^(٧٨):

١ - الرغبة، وشكلها الأبرز هو الحب (ويمكننا القول إنها السعي إلى هدف معين مرغوب فيه).

٢ - التواصل، ويجد شكل تتحقق في الإسرار بمكونات النفس إلى صديق.

٣ - المشاركة، وشكل تتحققها هو المساعدة.

يقابل هذه الحواجز الثلاثة الإيجابية ثلاثة حواجز ضدية أو سلبية هي:

(٧٦) نفسه، ص ٣٤٦.

(٧٧) نفسه، ص ١٤٢.

(٧٨) العيد (يمنى)، تقنيات السرد الروائي، ص ٥١ - ٥٢.

- ١ - الكراهة، تقابل الحب الذي هو الشكل الأبرز للرغبة (ويمكنا القول إنها السعي إلى الإضرار بالآخرين ولاسيما البطل).
- ٢ - الجهل، ويقابل الإسرار الذي يتحققه حافز التواصل.
- ٣ - الإعاقة، ويقابل المساعدة التي يتحققها حافز المشاركة.

طرق تقديم الشخصية:

يتم تقديم الشخصية من خلال مصادر إخبارية ثلاثة^(٧٩):

أ - ما يخبر به الراوي:

ففي قصة (شيخ ربع الشاذروان) من كتاب "الخلاء"، ينبري السارد لوصف الشخصية، فيحدد ملامحه النفسية والسلوكية الإيجابية منها والسلبية، قائلاً^(٨٠): "كان على ربع الشاذروان شيخ لنا من أهل خراسان، وكان مصححاً بعيداً من الفساد ومن الرشا ومن الحكم بالهوى، وكان حفياً جداً، وكذلك كان في إمساكه وفي بخله وتدنيقه في نفقاته، وكان لا يأكل إلا ما لا بد منه ولا يشرب إلا ما كان لا بد منه...".

وفي قصة (ضمرة والجارية) من كتاب "المحاسن والأضداد" نجد الراوي يصف الجارية وصفاً خارجياً تقليدياً عاماً، هو أشبه بوصف رغباته لا وصف الحقيقة، فيصف جسدها وليسها وزينتها قائلاً^(٨١):

"فإذا بجارية أحسن ما يكون كأنها قضيب يتشى، وسناء العينين، زباء الحاجبين، مهفة الخصر، حاسرة الرأس، مفتوحة الجربان، عليها قميص لاذ جلاري، ورداء عدنى، قد علت شدة بياض بدنها حمرة قميصها، تتلاًّا من تحت القميص بثديين كرمانتين، وبطن كطى القباطي... منتقلة خرزأ من ذهب، والجوهر يزهو بين ترائبها... وحاجبان مقرونان، وعينان كحلاوان، وخدان أسيلان، وأنف أقنى، تحته ثغر كاللؤلؤ وأسنان كالدر... وهي والهة حيرى، واقفة في الدهليز، وجائية تخطر في مشيتها، قد خالط صرير نعلها أصوات خلالها كأنها تخطر على أكباد محبيها".

(٧٩) بكر (أيمن)، السرد في مقامات الهمذاني، ص ٥٢.

(٨٠) الجاحظ، *الخلاء*، ص ٢٤.

(٨١) الجاحظ، *المحاسن والأضداد*، ص ٣٤٦ - ٣٤٧.

وفي قصة "مسافر" من كتاب "المكافأة"، يقدم لنا السارد شخصية البطل بوصف تعريفه دقيق الدلالة، كما رأينا سابقاً، على الرغم من اقتضائه واختصاره، فيقول^(٨٢): "فإنني عند بعض أصحاب الأكسيه حتى وفاه غلام أصفر، خبيث المنظر، متمكن من نفسه، من الخارجين من الحبس". وقد رأينا أن لكل صفة من الصفات التي عرقه بها أثراً مهماً في بناء القصة، فسفرة الغلام كانت علامة تعرف حين لقاء الشيخ مسافراً، وكانت صفة الخبث دليلاً على لصوصية الفتى، وصفة التمكّن تجلت في استفحال أمره فيما بعد وعجز الوالي عنه.

وفي (قصة أبي حسان الزيادي والخراساني) التتوخية يقدم السارد معلومات تكفي لتحديد ملامح الشخصية ومكانتها الاجتماعية وما آلت إليه من تغيير، وانقلاب الحال، فيقول^(٨٣): "كان من وجوه فقهاء أصحابنا، ومن علمان أبي يوسف، وكان من أصحاب الحديث. وكان نقلد القضاء قديماً، ثم تعطل، فأضاق، فلزم مسجداً حيال داره، يفتى، ويدرس الفقه، ويؤم، ويحدث، وإضاقته كل يوم تزداد، وهو يتطلب التصرف، أو الرزق، ولا يظفر به، وقد نفد ما عنده، وباع كل ما يملك، وركبه دين عظيم".

وقد يكون التقديم من سارد الدرجة الثانية داخل النص، كما في قصة "امرأة من أهل النار"، إذ تقدم الداية العجوز الشخصية الرئيسية (المرأة المتفوقة) إلى المسرود له الداخلي (ابنها والرجل صاحب المنام)، محددة صفاتها السلوكية قائلة^(٨٤): "كانت مسرفة على نفسها جداً... كانت من أشد الناس زنىً...".

وهذه الطريقة في تقديم الشخصيات تساعد المتلقى على تحديد ظروف القصة، وتركز انتباها في تحولاتها ومجرياتها، وتسمم في تشويقها إلى معرفة ما ستؤول إليه من أمور، وتزيد في قربه منها وتعاطفه معها.

ب - ما تخبر به الشخصيات:

وقد تخبر الشخصيات عن نفسها، وترسم صفاتها وملامحها وأغراضها، وهنا لا بد من التمييز بين إخبار عن معلومات مفيدة في بناء الحدث القصصي، وبين المفاجرة والرغبات المعلنة التي تصدر عن الشخصية.

(٨٢) ابن الداية، المكافأة، ص ٣٦.

(٨٣) القاضي التتوخي، نشوار المحاضرة، ج ٢، ص ٢٣٤.

(٨٤) القاضي التتوخي، النشوار، ج ٥، ص ١٢٤.

ففي "حديث خالد بن يزيد" في "البخلاء" نجده يتفاخر أمام سائليه وفق منظوره الخاص، حين يسألونه: "وإنك لتعرف المكدين؟"، فيرد عليهم^(٨٥): "وكيف لا أعرفهم؟ لم يبق في الأرض مختراني، ولا مستعرض الأقفيه، ولا شحاذ ولا كاغاني، ولا بانوان، ولا قرسي ولا عواء... إلا كان تحت يدي". وكذلك في تفاخره أمام ابنيه داعياً إيهما إلى أن يسلك طريقه.

أما أبو حسان الزيادي فيؤكد معنى صفات معروفة للمتلقى حين يتحول إلى سارد في القصة، فيصف حاله واضطرابه، كذلك حين يعرف نفسه أمام المؤمنون قائلاً^(٨٦): "رجل من الفقهاء والقضاة، أعرف بالزيادي، ولست منهم، إنما سكنت في محلة لهم، فنسبت إليهم".

وفي قصة التاجر وزوجه القبيحة التي رواها ابن الداية في "المكافأة"، يقدم التاجر نفسه إلى المسرود له (أحمد بن أيمن) قائلاً^(٨٧): كنت أنزل الأبلة وأنا متعيش، فحملت منها تجارة إلى البصرة فربحت، وحملت من البصرة إلى الأبلة فربحت، ولم أزل أحمل من هذه إلى هذه فأربح ولا أخسر، حتى كثر مالي، وتعلم الناس إقبالياً، وآثرت السكنى بالبصرة...". وفي "حكاية إبراهيم بن المهدي"^(٨٨) يقدم الحجام نفسه بكلام يحمل مرارة وضعه قائلاً: "جعلني الله فداك، أنا رجل حجام، وأنا أعلم أنك تقر نفسك مني لما أتو لاه من معيشتي".

ج - ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات:

ويكثر هذا في القصص العباسي، إذ إن القصة العباسية تهتم بالحدث أكثر من اهتمامها بغيره من العناصر، فيستطيع المتلقى أن يحدد ملامح الشخصية من فعلها وسلوكها في الأحداث، ففي "قصة الكندي" يلفت الانتباه حرصه الشديد على التفصيات وعدم نسيانه أي جزئية من جزئيات الخواطر والاحتمالات، وتدقيقه في كل صغيرة بصورة مرضية، بل يكثر هذا في سلوك البخلاء الذين تعرض لهم الجاحظ جميعاً، فنتابع تردد البخيل حين

(٨٥) الجاحظ، البخلاء، ص ٤٦.

(٨٦) القاضي التوخي، النسوار، ج ٢، ص ٢٣٧.

(٨٧) ابن الداية، المكافأة، ص ٥٨.

(٨٨) التوخي، المستجاد، ص ٨٥.

يضطر إلى دعوة شخص، مثل دعوة محفوظ النقاش للجاحظ ليبث عنده وأضطراره إلى تقديم العشاء، ومحاولته صرفه عن الأكل بالتحذيرات المضحكة التي جعلت الجاحظ يزدرد طعامه بقوة الضحك لا قوة الجوع. ونفهم سلوك وليد القرشي في التهرب من دعوة الجاحظ والنظام وابن نهوي إلى البيت متظاهراً بالغضب من سخرية الجاحظ، بناء على تفسيره الخاص لكلامه، وهو تفسير ذرائي للتهرب ليس غير.

وجميلة الأرملة تقدم في القصة شخصية ذكية حصيفة عفيفة، عبر سلوكها الحكيم وكلامها المتزن وحياتها الذكية، في حين تقدم جارية ضمرة الخليعة نفسها متهكرة شادة بسلوكها الغريب، وجرأتها في الكلام في الأمور الجنسية. والمرأة في قصة "حسن العقبى" في كتاب "الجليس الصالح" توصف بالجمال ولكن لا توصف بشيء آخر، ولكننا نستنتج من سلوكها الصفة الأبرز فيها، وهي العفة والثقة بالله.

وابن الجصاص في سلوكه مع ابن الفرات في كتاب "النشوار" وتهديده إياه يبدو شخصية عملية داهية، ونمطاً شاع في العصر العباسي من طبقة التجار الأغنياء، فهو يجذب على المال ويحرص عليه، ويعمل بسبيل شتى لصيانته من الزوال لأنه يعادل الروح عنده، فيقول لابن الفرات مهدداً^(٨٩): "لأقصدن الخليفة الساعة، ولأحولن إلية من خزانتي ألفي ألف دينار عيناً وورقاً، ولا أصبح إلا وهي عنده، وأنت تعلم قدرتي عليها، وأقول له: خذ هذا المال، وسلم ابن الفرات إلى فلان، واستوزره". فهو مستعد لرشوة الخليفة في سبيل حماية ماله من نهب الوزير. وسلوك العيار البغدادي الذي احتال على أهل حمص^(٩٠)، فتظاهر أمامهم بأنه ولد من أولياء الله، بعد أن اتفق مع أمه على خطة لسلبهم أموالاً طائلة، يصف طبيعة العياريين في ذلك العصر وحياتهم الذكية وخططهم المحكمة للإيقاع بضحاياهم. وسلوك الطفيلي^(٩١) حين انضم إلى جماعة الزنادقة بلا تردد ظناً منه أنهم ذاهبون إلى وليمة سلوك

(٨٩) النشوار، ج ١، ص ٣٢ - ٣٣.

(٩٠) النشوار، ج ٢، ص ٣٥١ - ٣٥٥.

(٩١) المسعودي، ج ٤، ص ٩.

طبيعي يسهم في توضيح ملامحه ويفك صفة التطفل فيه. وسلوك البنت نباشة القبور^(٩٢) سلوك غريب يشي بطبعتها النفسيّة المعقدة، ورد فعلها على وضعها الاجتماعي المحافظ.

وقياساً على ما تقدم نقول إن سلوك الشخصيات في القصة العباسية يوضح بدقة وصدق فني طبيعتها وصفاتها، وهو ما يجعلها شخصيات مقنعة للمتلقي، ولم تشهد القصة العباسية المبالغة في رسم الشخصيات إلا في القصص الشعبي والديني، وهذا النوعان استمدوا الكثير من جذورهما من الثقافة الفارسية - الهندية والثقافة اليهودية، أما باقي القصص العباسى، واقعياً كان أو رمزياً أو خيالياً فلسفياً، فقد ظل محافظاً على حد معقول من المنطقية والطبيعية.

أنواع الشخصيات:

تكون الشخصيات القصصية سلبية وإيجابية، بحسب الوظيفة التي تقوم بها في القصة، ومن وجهة نظر المسرود له، أو المتلقى، وإن كان هذا الحكم يخضع لموقف المتلقى الخلقي أو الفكري، فيجعل من الحكم عليها حكماً نسبياً، ولكن يتضافر القارئ الضمني والمؤلف الضمني للحكم على الشخصية من خلال سلوكها، فتكون شخصية "جميلة" إيجابية جانبية بنكائها وعفافها، وشخصية المرأة في قصة "حسن العقبى" شخصية إيجابية يتعاطف معها القارئ والمؤلف الضمنيان لما لاقته من ظلم وعذاب دون أن تتخلى عن عفتها إيمانها. وشخصية المرأة التي زنت بابنها في قصة "امرأة من أهل النار" سلبية منفردة نابذة، وكذلك هي حال شخصية الأخ الذي غدر بأخيه طمعاً بالمال في قصة "هاجه الحسد وقتلها الطمع" التي رواها التوخي في "الفرح بعد الشدة". ولكن في الوقت نفسه لا بد من التمييز بين شخصية ذات بعد نفسي واحد، إيجابياً كان أو سلبياً، وهي الشخصيات الثابتة النمطية التي لا تتغير ملامحها في القصة، مثل شخصيات البخلاء وشخصية ابن المهدى وال الخليفة المأمون وشخصية ابن الجصاص وشخصية أبي الفتح الإسكندرى في المقامات، وشخصية متولدة أو ذات كثافة نفسية، مثل شخصية الحجام في حكاية ابن المهدى الذي جمع بين وضاعة حاله

. (٩٢) النسوار، ج ٣، ص ٢٣٦ - ٢٤٣

الاجتماعية ورقى نفسه وذوقه، وشخصية نباشة القبور ذات الأغوار النفسية العميقة، وكذلك شخصية المرأة الجهنمية في قصة "امرأة من أهل النار" وجارية ضمرة، فكل منها يحمل في نفسه إشكالات نفسية معقدة، ومن الشخصيات المتحولة في القص العباسى شخصية جدر الحنفي الذي تحول من لص قاطع للطريق إلى أحد حاشية الحاج، وبشخصية مسافر اللص الذي تحول كذلك إلى ناسك متعدد بعد تاريخ من اللصوصية.

ومن الطبيعي أن تكون الشخصيات رئيسية وثانوية، أو مركزية وهامشية، بحسب آثارها في القصة. وفي القصة القصيرة، كما في قصص بخلاء الجاحظ، قد يختفي الهماسيون أو يظهرون بلا فاعلية، ففي قصة "محفوظ النقاش" الشخصيتان الرئيسيتان (محفوظ والجاحظ) تظهران وحدهما، ولكن في "قصة وليد القرشي" لا يكون للشخصيات الثانويتين (النظام وابن نهبي) أي أثر مباشر، أما في "قصة الكندي" فيكون للشخصيات الثانوية (مثل المستأجر) أثر كبير في نسيج القصة. وفي قصة التاجر البصري الذي استعاد ماله نجد الشخصيات الثانوية (اللصوص وزعيمهم والرجل المجهول صاحب النصيحة) قد قاموا بأفعال مهمة في القصة، وكذلك الحال في "رسالة الغفران" و"التوابع والزوابع"، فإن كل شخصية ثانوية تدفع بالسرد قدمًا، فنقول في النهاية إن الشخصية رئيسية كانت أو ثانوية يتحدد موقعها في السرد من خلال الفعل الذي تقوم به لمصلحة البطل أو للإضرار به، وهو ما يدعى الوظائف السردية.

وقد تكون الشخصية القصصية حقيقة أو متخيلة، ومعنى الشخصية الحقيقة أن يكون لها وجود تاريخي حقيقي خارج القصة، مثل شخصيات كتاب البخلاء وشخصيات ابن المهدى وابن الجصاص وأبي حسان الزبيادي وشخصيات ابن الداية وابن القارح وسوادهم، وهي شخصيات معروفة للمؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي، وهذا الأمر يعود بنا إلى قصصية الخبر نفسه، فإن الخبر قد يكون حقيقياً بأحداثه وشخصياته ولكنه عندما يعاد إنتاجه أدبياً ولغوياً، يصبح سرداً فنياً، ولذلك نرى ارتباك الباحثين حين يتعرضون لهذا النوع من السرود، كما في تعليق د. حسني ناعسة على "حكاية انتقام قصير"، فهو بعد أن ذكر احتواه على حككتين رئيسيتين وتشابكهما في نقطة واحدة،

يقول^(٩٣): "ومن الملاحظ أن هاتين الحككتين حقيقيتان تلقنها أبو عبيد من التراث وأعاد صوغهما، ولم يبدعهما خياله... وشخصيات القصة كلها مستمدة من التاريخ... وقد رسم أبو عبيد هذه الشخصيات بطريقة تحليلية، وكشف عن بواعتها وفكرها وأحساسها، غير أنه سلك في تصوير بعضها طريقة تمثيلية كذلك، فأتاح لها أن تعبر هي نفسها عن نفسها". فكأنما الباحث ينافق نفسه حين جعل السارد يعيد صياغة الأحداث وتشكيل الشخصيات والتعبير عنها، فماذا بقي منها خارج السرد، وما درجة التطابق فيها بين الحالين؟

وجميع شخصيات "الغفران" و"التوابع والزوابع"، هي على الرغم من أنها شخصيات كانت حقيقة خارج السرد، إلا أن السارد حولها إلى شخصيات متوهمة متخيلة، فليس زهير وعمرو بن كلثوم وبشار وغيرهم في الغفران هم أنفسهم في الدنيا، أو التاريخ، فقد تحولوا إلى شخصيات فنية محضة مرتين، مرة حين أعاد السارد صياغتها في السرد، ومرة حين تخيل السارد وجودها في عالم مفترض، عالم الآخرة وعالم الجن، ويمكن القول إن ابن شهيد يضيف بعداً ثالثاً إلى الشخصية عن طريق تناول "تابع" الشخصية لا الشخصية نفسها، وهو في الوقت نفسه رمز للشخصية الحقيقة، وهذه طريقة عربية محضة في رسم الشخصية قد لا نجد لها مثيلاً في الآداب الأخرى على ما نظن.

فالشخصية الحقيقة، ولاسيما التاريخية منها، تتعرض في السرد الشفوي والكتابي لإعادة إنتاج وصياغة، هذا طبعاً إذا كنا صرفاً النظر عن كون الأحداث والشخصيات "تاريخية" حقاً لا أسطورية أو معاداً تركيبها، وهذا ينطبق على شخصيات القصص الدينية، فقصص الأنبياء لا يمكن تعاطيها على أنها قصص حقيقة، فمن المعروف أن الإسرائييليات في القصص الدينية هي مزيج بين الأسطوري والديني والتاريخي، ولنا في "عرائس المجالس" للتلubi أمثلة لا تحصى، فلا يمكن القول إن الشخصيات فيها تتطابق مع الشخصيات خارج السرد، فالنتيجة إذاً واحدة في النهاية، وهي الشخصية المتخلقة في السرد بغض النظر عن وجودها خارجه.

(٩٣) الكتابة الفنية في مشرق الدولة الإسلامية، ص ٣٠٢ - ٣٠٤

والشخصية الخيالية هي التي يخلقها السارد ولا وجود لها خارج السرد، وهي نوعان: إنسانية متخيلة، يقدمها السارد على أنها حقيقة، بشروط وظروف إنسانية كاملة، مثل شخصية "جميلة" في قصة الجاحظ، وبشخصية "تودد" في ألف ليلة وليلة، وبشخصية "نبasha القبور" وبشخصية "العيار البغدادي" عند التوخي، فهي شخصيات قصصية محضة على الرغم من محاولة السارد إيهامنا بواقعيتها عن طريق سلسلة الإسناد أو تخليقها في الواقع الفني، وأبرز هذا النوع من الشخصيات شخصيتنا عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندرى في المقامات.

وقد تكون الشخصية المتخيلة غير إنسانية، حيوانية مثلاً، وهي شخصية رمزية تتصرف في السرد كأنها شخصية إنسانية، كما في قصص "كليلة ودمنة" وفي خرافات العرب القديمة (شخصيات الضبع والضب والحياة...)، وفي قصص "القائف" و"الصاھل والشاھج" للمعري.

وقد تكون الشخصية المتخيلة من عالم الجن والملائكة والغيبيات، مثل الملائكة والشياطين في قصص الأنبياء، ومثل شخصية الجنى في قصة "تجيج اليربوعي" التي رواها الجاحظ^(٩٤)، ومثل شخصيات "رسالة الغفران" التي هي كائنات متخيلة من عالم الآخرة، حتى لو كانت ظللاً لعالم الدنيا، وشخصيات "التوابع والزوابع"، وشخصيات "ألف ليلة وليلة" الخرافية، وبشخصية إيليس في قصة "من بركة آل البيت" التي رواها المعافى بن زكريا^(٩٥).

الوظائف السردية:

للشخصيات داخل النص السردي وظائف كثيرة (٣٠) وظيفة عند بروبر تؤديها في القصة من خلال علاقتها ببطل القصة، تختلف بحسب هدف بطل القصة وبحسب منظور المؤلف الضمني، وحواجز القص. ولكن أشهر هذه الوظائف هي: المساعدة والتعويق. وتختلف بالطبع قوة هذه الوظيفة أو تلك بحسب أثر الشخصية في القصة، فجاربة جميلة مساعدة لها في حلتها، ولكنها مساعدة امتنال للأمر، في الوقت الذي كان فيه الناسك والقاضي وصاحب الشرطة وال حاجب شخصيات معوقة في وصول جميلة إلى هدفها.

(٩٤) المحسن والأضداد، ص ١٢٤ - ١٢٥.

(٩٥) الجليس الصالح، ج ٢، ص ١٥٣ - ١٥٦.

وكانت شخصية الحجام والمرأة زوج الجندي وأحمد بن أبي خالد شخصيات معايدة معايدةً فعالة للبطل (ابن المهدى)، أما الجندي ومولاة ابن المهدى فهما شخصيتان معوقتان في وصول البطل إلى هدفه، وهو السلامة من القتل والأمان والغفو.

وكانت شخصية الملاح في قصة التاجر البصري الذي استرد ماله معوقة وكانت شخصية الرجل المجهول الذي قدم له النصيحة في زيارة زعيم اللصوص، وشخصية زعيم اللصوص شخصيتين مساعدتين.

وفي قصة "امرأة من أهل النار" نجد المساعدة تأخذ منحى آخر، هو الكشف عن الحقيقة، ويتمثل ذلك في داية المرأة المتوفاة، كذلك كانت هي نفسها معايدة للمرأة في تحقيق أهدافها الشريرة.

ويمكن القول إنه كلما كان هناك وظائف واضحة للشخصيات كانت الأحداث في القصة أقوى، فالوظائف سمة من سمات قصة الحدث، وانعدامها يجعل القصة قصة فكرة أو موقف، ولذلك نجد الضعف السردي في المقامات (وظيفة واحدة هي التذكر والتعرف)، والضعف السردي في رسالة الغفران والتوباع والزوابع، أما في القصص الدينى فنجد الوظائف متشعبه وكثيرة، ونجد الكثير من المساعدين (ولاسيمما الملائكة) والكثير من المعوّفين (الكافار والطواوغيت).

سابعاً: الزمن:

يعرفه برنس بأنه "مجموعة العلاقات الزمنية - السرعة، والترتيب، والمسافة الزمنية - بين المواقف والأحداث المحكية وعملية حكايتها، وبين القصة والخطاب، بين المحكي وعملية الحكاية"^(٩٦). فهناك زمن القصة أو الحكاية، وزمن الخطاب، أما زمن الحكاية فهو الزمن الذي تستغرقه الأحداث في تسللها الطبيعي في الواقع المفترض وفق النظام الطبيعي للزمن. أو بعبارة أخرى فإن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث

(٩٦) بكر (أيمن)، السرد في مقامات الهمذاني، ص ٥٢.

بينما لا يتقييد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي^(٩٧). ويقسم سعيد يقطين الزمن الروائي إلى ثلاثة أقسام: زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النص^(٩٨). ويرى أن زمن القصة صرفي (يقصد به تحولات الزمن) وأن زمن الخطاب نحوبي (يقصد به توظيف الزمن) وأن زمن النص دلالي (ويفهم منه أنه تأويل الإشارات الزمنية)^(٩٩).

ولنقل بصورة أخرى إن الزمن كالخيط الذي ينظم الأحداث، يكون مستقيماً خارج النص، ولكنه داخل النص يمكن أن يتلوى ويقطع ويمتد ويقصر وفق طريقة السرد، وهذا يجعل زمن (القراءة) يختلف كلياً عن الزمن الطبيعي، فالقصة ليست نقلًا طبيعياً للزمن، ولكنها دعك ولف لخيطة بحيث يمكن أن يوضع بين دفتري كتاب. ولذلك يظهر الزمن السردي وفق البعدين التاليين: الترتيب والديمومة، على الرغم من أن يقطين يضيف بعدها ثالثاً هو "التواتر"، ويقصد به التكرار بين الحكي والقصة بأنواعه الثلاثة: الانفرادي والتكراري والتكراري المتشابه^(١٠٠)، ولكن لا نرى إفراد هذا بعد فهو حالة جزئية من حالات المفارقات الزمنية يمكن إضافتها إلى الاستباق والاسترجاع. ويعبر عن تجليات الزمن في البعدين: الترتيب والديمومة.

١ - الترتيب:

وهو يعني "مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"^(١٠١). ويمكن رصد هذه التحريرات الزمنية الناجمة عن اندماج زمن الحكاية في زمن السرد عبر ثلاثة حالات تمثل العلاقة بين الزمين (زمن المتن وزمن المبني)، تلك الحالات هي^(١٠٢):

(٩٧) د. لحمداني (حميد)، بنية النص السردي، ص ٧٣.

(٩٨) يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي، ص ٨٩.

(٩٩) نفسه، ص ٩٠ - ٩١.

(١٠٠) نفسه، ص ٧٨.

(١٠١) جينيت، خطاب الحكاية، ص ٤٧.

(١٠٢) أخذنا التعريفات نقلأً عن: بكر (أيمن)، السرد في مقامات الهمذاني، ص ٥٣ - ٥٤.

أ - حالة التوازن المثالي:

يتوازى زمن عرض الأحداث عبر السرد مع زمن وقوعها. وهو يكثر في السرد المتزامن، حين يكون السرد موازيًا لزمن القصة، وكذلك نجد هذا في الحوارية، فيكون زمن الحوار هو زمن الحكاية نفسها، ونجد هذه الحالة في الكثير من القصص في التراث العباسي. كما في قصة محفوظ النقاش في كتاب "البخلاء" التي يمكن ترتيب أحداثها كما يلي:

- ١ - محفوظ النقاش يصحب الجاحظ من مسجد الجامع ليلاً.
- ٢ - يصيران قرب منزله.
- ٣ - يسأله أن يبيت عنده (مغرياً إيه بطعام لذيد).
- ٤ - يميل معه إلى المنزل.
- ٥ - يبطئ ساعة ثم يجيء بجام لباً وطبق تمر.
- ٦ - يمد الجاحظ يده إلى الطعام فيقول محفوظ محذراً من مغبة الأكل كلاماً احتجاجياً طويلاً.
- ٧ - يضحك الجاحظ كثيراً ويأكل أكثر.

فمسلسل الأحداث في القصة يوازي تسلسلها في الواقع الذي جرت فيه (١ - ٢ - ٣ - ... - ٧)، وهذا الترتيب جعل الحدث يتناهى بصورة طبيعية لا تعدم عنصر الإثارة، ولاسيما مع تسارع الأحداث بتلك الأفعال المختصرة والجمل القصيرة، وكلام محفوظ الطويل الذي يتمحور حوله الحدث، لأن "احتجاجات" البخلاء هدف من أهداف الجاحظ ذي العقل الجدلي.

ومثل ذلك أغلب المقامات، كالمقامة البغاذية^(١٠٣) التي تتتابع أحداثها وفق الترتيب التالي:

- ١ - يشتهرى عيسى بن هشام الأزازى ببغداد معدماً.
- ٢ - يخرج باحثاً عن حاله حتى يصل الكرخ.

(١٠٣) الهمذاني، المقامات، ص ٧٠ - ٧٣.

- ٣ - يصادف سوادياً يجر حماره.
- ٤ - يسلم على السوادي موهماً إيه أنه يعرفه سائلاً إيه عن أبيه ويتظاهر بالبكاء حزناً على موته.
- ٥ - يدعو السوادي إلى الغداء في السوق.
- ٦ - يطلب شواء ثم حلوي ويأكلان.
- ٧ - يخرج عيسى بحجة طلب الماء، ويجلس بحيث يرى السوادي ولا يراه.
- ٨ - يقوم السوادي بعد تأخر صاحبه يريد المغادرة.
- ٩ - يمسك به الشواء مطالباً بثمن الطعام، فيرد عليه بأنه أكله ضيفاً.
- ١٠ - يلطمها الشواء لطماً شديداً ويشتمه ويضطره لدفع ثمن الطعام باكيًا نادباً وعيسى يراقبه.

ولم يكن هذا الترتيب الطبيعي للأحداث ليسيء إلى القصة، أو يوقعها في الرتابة لأن الحدث فيها كان يتضاعد تلقائياً وبسرعة نحو الذروة، فشحن القصة بالتشويق المطلوب، كذلك كان أقرب إلى الواقع فكان مقنعاً وطبيعياً.

- ونرى هذه الحالة في قصة "هاجه الحسد وقتله الطمع"^(١٠٤) التي تتسلسل الأحداث فيها وفق نظام الزمن الطبيعي، كما يلي:
- ١ - وراثة الأخوين مالاً عظيماً عن أبيهما.
 - ٢ - إنفاق أحدهما نصيبه من المال وتثمير الآخر نصيبه.
 - ٣ - عزم الغني على السفر وطلب الأخ الفقير منه أن يصحبه معه وموافقة الغني على ذلك.
 - ٤ - ركوب الغني وأخيه الفقير والمكاري وسيرهم.
 - ٥ - مرورهم على جبل فيه عين ماء، فاقتصر الفقير النزول فيه للاستراحة، وقام الغني بإعداد السفرة، وأخذ أخوه الفقير، والمكاري، الدواب، ومضياً ليسيقاها.

(١٠٤) التنوخي، الفرج بعد الشدة، ج ٣، ص ٣٧١ - ٣٧٣.

٦ - انتظار التاجر أخاه ثم مجئه وحده، وشد الدواب. وسؤاله عن سبب تأخيره وعن المكاري وإخباره أنه قد نام في الجبل، ودعوته له إلى الطعام.

٧ - ترك الفقير أخاه ثم عودته وبيده حجارة يرمي بها أخاه ويطلب من أخيه أن يستكتف، مخبراً إياه أنه يريد قتله، لأنه أخذ مال أبيه واتجر به وجعله غلامه.

٨ - ضرب الفقير أخاه وشجه وتقييده محاولة قتله ومعالجته السكين التي علقت بالقرباب.

٩ - انفلات السكين التي كانت عالقة وإصابتها عنق حاملها وذبحه.

١٠ - بقاء الأخ الغني مقيداً إلى اليوم الثاني.

١١ - اجتياز قافلة وإحساس الدواب بها وانفلاتها إليها. وتسارع القافلة إلى البغال التي عادت إلى موضعها ووصول القافلة إلى الرجل المقيد وأخيه المذبوح.

١٢ - حل وثاق الرجل وإخباره إياهم بما حدث.

١٣ - وجدانهم المكاري مقتولاً غريقاً في الماء، قد غرقه الأخ الفقير.

١٤ - حمل الرجل وأنقاله.

ما يلفت النظر في ترتيب أحداث هذه القصة أنها بدأت بطيبة (الأحداث ٦) ثم أخذت بالتسارع نحو الذروة (الأحداث ٧-٩)، ثم ببطء الأحداث من جديد للإيحاء بمعاناة المقيد (الحدثان ١٠-١١)، ثم الانفراج (الأحداث ١٢-١٤) وهذه إحدى براعات التتوخي الذي عرف كيف يوزع وحداته السردية على محور الزمن بحق، بحيث يتسارع الزمن أو يتباطأ في الوقت المناسب، وهو لا يحدد الزمن إلا في اللحظة التي يخدم فيها التحديد سيرورة القصة، فقد حدد بقاء المقيد ليتلته إلى العدليوحي بما عاناه من تعب وجوع وظماء، فقد كان وضع السفرة وتهيأ للطعام.

ومثل ذلك "قصة أبي حسان الزيادي" في كتاب "نشوار المحاضرة"^(١٠٥)، التي يرويها سارد خارجي، ثم يتحول السرد إلى الشخصية نفسها (الزيادي)، وهي تتسلسل أحداثها في القصة وفق الترتيب التالي:

- ١ - تعطل أبي حسان الزيادي من العمل بعد أن كان قاضياً، وضيق حاله واضطراوه إلى تدريس الفقه في مسجد، ونفاد ماله وازدياد ديونه.
- ٢ - ترك رجل خراساني يريد الحج لديه وديعة بعشرة آلاف دينار.
- ٣ - إصلاح حاله وحال زوجه وبنته بخمسة آلاف دينار تحت ضغط زوجه وإقناعها له.
- ٤ - عودة الخراساني يطالب بالوديعة بعد بضعة أيام بعد أن انصرف عن الحج ونوى الإقامة ببغداد، ووعلده إيه إلى يوم الغد.
- ٥ - عودته إلى منزله بأسوأ حال ولومه أهله على توريطه في إنفاق المال ووقوعه مغشياً عليه.
- ٦ - لزومه بيته حتى العشاء وصلاته وتضرعه وحيرته.
- ٧ - خروجه على بغلته هائماً ليلاً خوف الفضيحة، وإيصاؤه أهله بإخبار الخراساني بما جرى إن هو لم يرجع، وتركه البغلة تسير به تاركاً عنانها على عرفها، حتى أوصلته إلى باب الطاق ثم الشارع الكبير المنفذ إلى دار الخليفة.
- ٨ - مقابلته موكباً عظيماً وصياحهم به، وسؤالهم عن اسمه، وإدخالهم إيه إلى المأمون حين عرفوا اسمه.
- ٩ - تعريفه لنفسه لدى المأمون.
- ١٠ - إخبار المأمون له أن رسول الله جاءه في المنام يطلب منه إغاثته، وأنه يبحث عنه، وسؤاله إيه عن قصته.
- ١١ - إخباره المأمون بقصته من أولها إلى آخرها.
- ١٢ - منح المأمون الزيادي خمسة وأربعين ألف دينار، ووعلده إيه أن يوافيه يوم الموكب ليوليه عملاً.

(١٠٥) نشوار المحاضرة، ج ٢، ص ٢٣٤ - ٢٣٩.

١٣ - انصرافه إلى منزله قبل طلوع الشمس، وصلاته في الناس ودخوله الخراساني عليه وأخذه إلى منزله وإخراجه بقية ماله ورؤيه الخراساني ختمه غير صحيح وتقديمه مما عنده من مال لإتمام ما نقص.

١٤ - سؤال الخراساني له عن القصة، وإخباره بما جرى وبكاء الخراساني ورفضه أخذ المال بشدة.

١٥ - بدؤه بالنظر في أمر بناته، وتزويجهن، وتجهيزهن، وتقديمه بابتياع سواد، ودابة، وغلام.

١٦ - موافاته المأمون يوم الموكب، وتقليله القضاء بالمدينة الشرقية من الجانب الغربي، وإجراؤه له مرتبًا شهرياً ورزقاً.

١٧ - بقاوته في عمله طول زمن المأمون.

فقد تسلسلت الأحداث وفق الترتيب الزمني الطبيعي، ما عدا بعض الاسترجاعات القليلة، التي وضعناها بين الأقواس، حين يعيد السارد الداخلي (أبو حسان الزيادي) رواية بعض الأحداث، فقد كان ترتيب الأحداث في الزمن السردي كما يلي:

١٢- ٢- ٣- ٤- ٥- ٦- ٧- (٩-) (١٠-) (١١-) ٨- ١-

١٣- ١٤- ١ (١٢-) ١٥- ١٦- ١٧-

ونذكر هنا أن "حالة التوازن المثالي" هي النمط الشائع في القصص عموماً والعباسي خصوصاً، لأنه يتاسب مع نزعة "التاريخ" التي سادت هذا العصر، وإذا حدثت فيه استرجاعات ما فهي تأتي تكراراً لحدث مضى، معروف لدى المتلقى، ولا تكون استرجاعات لحدث طارئ على السرد، وهذه السمة من سمات القصة القديمة بصورة عامة، وربما يكون السبب في ذلك أن الكاتب يقدم لقارئه بطلاً مكشوفاً، فلا يهتم إلا نادراً بأسراره البعيدة وبعالمه النفسي الداخلي.

ب - حالة القلب:

تعرض الأحداث في هذه الحالة من نهايتها، ثم العودة إلى بدايتها وتصاعد الأحداث بعد ذلك. ويعتمد فيها السارد وسائل كثيرة أهمها وسيلة التذكر.

ومثال حالة القلب هذه قصة مريم الصناع في "قصة أهل البصرة من المسجديين"^(١٠٦)، إذ تبدأ القصة من نهايتها، حين يقول شيخ من المسلمين: "هل شعرتم بموت مريم الصناع؟ فإنها كانت من ذوات الاقتصاد، وصاحبة إصلاح". ثم ينكس خيط الزمن إلى الوراء، فيمر بتزويج مريم ابنتها، ثم يتقهقر أكثر لنعرف كيف بدأت مريم تثمر المال وتجمع مؤونة تزويج ابنتها منذ ولادتها (قبل اشتري عشرة سنة) بأن ترفع من دقيق كل عجنة حفنة فإذا اجتمع منه مكواك باعهه. ثم تعود القصة إلى نهايتها من جديد بقيام المسلمين إلى جنازتها إكباراً لها. ولا بد من ملاحظة براعة الجاحظ وقدرته على شد القصة من بدايتها الفنية إلى نهايتها، وهي نهاية زمنية واحدة، ففي مطلع القصة نجد الكلام عن موت مريم الصناع وفي الخاتمة نجد الكلام عن النهوض إلى جنازتها، فهو يستخدم طريقة أشبه برد العجز على الصدر في الشعر. وكان ترتيب الأحداث فيها بالنظر إلى تقاطع محوري الزمان السري والطبيعي كما يلي:

- ٦ - وفاة مريم الصناع.
- ٣ - تزويج بنتها وتجهيزها.
- ٤ - استفسار زوجها عن سر قدرتها على الجهاز.
- ١ - رفع حفنة دقيق من كل عجنة منذ ولادة البنّت.
- ٢ - بيع المجتمع من الدقيق.
- ٥ - إعجاب الزوج بفعل أمرأته.
- ٧ - قيام المسلمين إلى جنازتها إكباراً لها وتعزية زوجها.

ومن الأمثلة على حالة القلب أيضاً "المقامة المضيرية"^(١٠٧)، إذ تبدأ من قول عيسى بن هشام: "كنت بالبصرة، ومعي أبو الفتح الإسكندرى رجل الفصاحة يدعوها فتجبيه، والبلاغة يأمرها فتطيعه، وحضرنا معه دعوة بعض التجار، فقدمت إلينا مضيرة... فلما أخذت من الخوان مكانها، ومن القلوب أوطنها، قام أبو الفتح يلعنها وصاحبها، ويمقتها وأكلها... وظنناه يمزح فإذا

(١٠٦) الجاحظ، *الخلاء*، ص ٣٠.

(١٠٧) الهمذاني، *ال مقامات*، ص ١٢١ - ١٤٣.

الأمر بالضد، وإذا المزاح عين الجد، وتنحى عن الخوان، وترك مساعدة الإخوان، ورفعناها فارتقت معها القلوب... وسألناه عن أمرها، فقال: قصتي معها أطول من مصيبتي فيها...".

ثم يطلبون منه أن يحدثهم قصته بعد أن شوقوا إلى معرفة سرها، فيروي لهم كيف دعاه تاجر إلى مضيرة ببغداد، وكان رجلاً ثريثاراً صدع رأسه وهو يحدثه عن زوجه، يصف حذفها في صنعتها، وتألفها في طبخها، ولم يترك صفة من صفاتها إلا ذكرها، ثم ما لبث حين وصلا إلى محلته أن استمر في الحديث عن المحلة وأناقتها وجمالها وثمنها وشكلها وتزييناتها وحلقها وحيطانها وأبوابها، ويستطرد إلى وصف حذف النجار، ثم يستطرد إلى الحديث عن جاره الذي ابتع منه الدار، وهكذا دواليك حتى لم يبق من داره قطعة إلا وصفها، وأبو الفتح ينتظر حضور المضيرة، ثم لما فكر في أنه بقي الخبز والآلة، والخبز وصفاته، والحنطة من أين اشتريت أصلاً، وكيف اكتري لها حملاء... إلخ، قام متعللاً بقضاء حاجة، فانبرى التاجر بهذر بوصف كنيفه، ثم قام أبو الفتح هارباً، وهو يتبعه صائحاً: "يا أبا الفتح المضيرة!"، فظن الصبيان أن المضيرة لقب له فصاروا يصيرون صياحه، فرمى أحدهم بحجر فأصابه، فاجتمع عليه الناس بضربيونه بالنعال وبصفعونه، ثم أودع السجن سنتين، ولذلك نذر أن لا يأكل مضيرة ما عاش، فقبل الجماعة عذرها.

ومثل ذلك قصة "تاجر وزوجته" التي رواها ابن الديمة في "المكافأة"، فهي تبدأ من نهايتها^(١٠٨): "دخلت بالبصرة إلى تاجر ذهب عنى اسمه، فرأيت بين يديه ابنين له في نهاية من النظافة، فلما رأني أقبل بنظري إليهما، قال لي: أحب أن تعوذما. ففعلت، وقلت له: استجدت الأم فحسن نسلك. فقال: ما بالبصرة أقبح من أمهما، ولا أحب إلى منها، ولها معي خبر عجيب، فسألته أن يحدثيه، فقال: ...".

ومثل قصة "امرأة من أهل النار"^(١٠٩) التي تتطلق من نهايتها، من خلال المنام الذي يبين أن هذه المرأة المتوفاة هي امرأة جهنمية لا تستحق التكريم،

(١٠٨) ابن الديمة (أحمد بن يوسف)، المكافأة، ص ٥٨.

(١٠٩) التنوخي، نشوار المحاضرة ج ٥، ص ١٢٢ - ١٢٨.

وقد ضج منها أهل القبور، ثم امتنع حفارو القبور كلهم من القبول بحفر قبر لها. فأي حدث جلل هذا، وأي سر يكتنفها؟ ثم تبدأ خيوط القصة تتعرج، فبعد أن ينطلق خط الزمن إلى الأمام، إلى وصول الرجل صاحب المنام إلى أهل المتوفاة، ثم إلى الداية الماشطة العجوز، يعود بنا إلى الوراء سنين بعيدة ليرسم قصة داخلية هي قصة المرأة الجهنمية وأفعالها الشنيعة، ثم يرجع من جديد إلى الحاضر لتنتهي القصة عنده.

وغالباً ما تتضمن القصة التي تبدأ من نهايتها لغزاً أو سراً ما ينشوق المسرود له إلى حلها، فمريم الصناع ذات سر بיהם البخلاء، لأنها "من ذوات الاقتصاد"، وسرها في قدرتها على تزويج بنتها وتجهيزها مع ضيق الحال، وأبو الفتح الإسكندرى يكره المصير الشهيبة لأن قصته معها أطول من مصيبته فيها، فهي لغز يتلخص السامعون إلى معرفته، والتاجر البصري له مع زوجته القبيحة سر هو "خبر عجيب"، ومنام الرجل عن "المرأة من أهل النار" يصنع لغزاً يدفع إلى حلها، وهذا كله أدعى إلى توثر القصة وزيادة عنصر التسويق فيها.

ج - حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي:

وهي ما يسمى بالنسق الزمني المتقطع، يبدأ السرد من نقطة ما يختارها المؤلف من وسط الأحداث المحكية "لتتشعب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية صعوداً وهبوطاً وتوقفاً". إن هذه الحالة تشمل التضمين أو ما يسمى الحكي داخل الحكي، إذ تتضمن القصة الكبرى بداخلها قصصاً صغرى.

ففي قصة "شهاب بن حرقة السعدي"^(١١٠) التي رواها الجاحظ، يقدم شهاب وكان بين الأسرى من جماعة ابن الأشعث، إلى الحاج الذي طلبه بالاسم، فقال له: "والله لأقتلنك". ومن هذه اللحظة المتوترة دراماً تتطلّق القصة، فنحن نعرف شيئاً عن الشخصية من خلال المقدمة، بأن شهاباً كان من الخارجين على الحاج مع ابن الأشعث، ونترقب قتله على يد الحاج المشهور بفتكه بخصومه. ولكن شهاباً ينبري للكلام بفصاحة وبلاجة ذاكراً خصاله الحميدة متفاخراً وموحياً بفائدة المستقبلية "لأن فيّ خصالاً يرغّب

(١١٠) الجاحظ، المحسن والأضداد، ص ١٤٠ - ١٤٤.

فيهن الأمير"، فيأسر الحاج بكلامه ويشوّقه للاستزادة، فيقول الحاج: "ما أحسن هذه الخصال! فأخبرني بأشد شيء من عليك". فيسرد عليه قصة غريبة مستخدماً الرجز المثنى^(*)، ثم يتدخل الحاج فيمنعه من الرجز والسجع، فيتتابع روایته بالسرد التثري، ويكمّل قصته مع الطائي وابنة عمه نعيمة إلى أن يصل إلى نهايتها، فيقول الحاج: "الآن يا عدو الله طاب قتلك لغدرك بالفتى" فتعود القصة إلى توترها من جديد، ولكن شهاباً يرد بذكاء: "كان خروجي على الأمير أصلحه الله أعظم من ذلك، فإن عفا عنِي الأمير رجوت أن لا يؤاخذني بغيره". فأطلقه ووصله ورده إلى بلده.

فالقصة تتطلّق من ذروة هي تقدير شهاب بن حرقه إلى الحاج وما في ذلك من احتمال تعرضه للقتل، ثم يتلوى خط الزمن صعوداً وهبوطاً، يرجع إلى الوراء ليرسم قصة داخلية، قصة الطائي وابنة عمه نعيمة، ثم يعود من جديد إلى شهاب السعدي الواقف أمام سيف الحاج، لا سلاح معه يدافع به عن نفسه إلا الفصاحة والبلاغة، وهو سلاح ماض أمام أحد بلغاء العصر، على الرغم من شدة طبعه وقوسّه قلبه، ولذلك فهو ينال العفو بحسن جوابه وقوّة حجته.

ومثلها قصة "شقيقان عشيقان"^(**) التوخيّة الغريبة، فهي تبدأ من الوسط، من لحظة استئجار الشاب الدار من السارد، ثم اعتكافه فيها مع زوجه لا يخرج، متعللاً بأنه مستتر من دين عليه، وبقائه سنة على هذه الحال حتى ولدت زوجه بنتاً، ثم موت المرأة بعد الولادة، وطلب الشاب من الرجل أن يتکفل بابنته وأن يأخذ ماله كله لتربيتها، ثم انتحرَّه على قبر زوجه بسيفه، وبعد سنة يمر رجل موسر فيسأل الرجل عن شخص له صفات ذلك الشاب ثم يتبيّن أنه أبوه، وحين يعلم بقصته يبكي بكاء حاراً، ويطلب الطفلة، ولكن الرجل يشتّرط عليه معرفة قصة ذلك الشاب، فيخبره بعد إلحاح أن ذلك الشاب كان قد عشق أخته وواصلها، ولما افْتُضَح أمرهما حبسهما والداهما في البيت وشدداً عليهما وأنزلَا بهما العقاب، ولكنهما استطاعا الهرب منذ سنين، ثم حين استبد به الشوق إليهما

(*) تسمية مقترحة للرجز الذي يلتزم القافية في كل شطرين على حدة (ويسمى المزدوج).

(**) نشور المحاضرة، ج ٥، ص ١٢٩ - ١٣٣.

استطاع أن يستدل على مكانهما. وبعد ذلك أخذه الرجل إلى قبرهما وأعطاه الطفلة والمال وانصرف. فزمن الحكاية في هذه القصة يبدأ من الوسط، ثم يتوجه إلى الأمام إلى حين قدوم الوالد، وبعد ذلك يتغير إلى الوراء، إلى بداية قصة الشاب وأخنه، ويتصاعد من جديد، ليصل إلى الحاضر ثم يمضي إلى نهاية القصة حين يأخذ الوالد الطفلة والمال وينصرف.

إن هذا النوع من التعامل مع الزمن الحكائي يؤدي إلى توثر القصة، وتشويق القارئ لأنه يتطلع إلى معرفة الزمين، ما قبل وما بعد، وبمعنى آخر فإنه يزيد من مساحة المجهول والغامض في القصة. كذلك يمنح الزمن المترعرع هذا القصة حركة فنية جميلة، فهو يسهم في خلق قصص داخلية، ويشابك بين الأحداث، ويعمق العقدة الفنية. ويكثر هذا النوع في القصص المركبة ذات الأحداث المتشعبة والمعقدة، كما هي الحال في قصص التتوخي، مثل قصة "باشة القبور" وغيرها. وهذا النوع من القصص هو الأرفع من الناحية الفنية بين جميع القصص الواقعية التي زخر بها العصر العباسي.

٢ - الديمومة:

توفر حركة الزمن في السرد إيقاعاً خاصاً مرتبطةً بالأحداث والشخصيات^(١١٢)، ويعبر عنه بمفهوم الديمومة وهو مفهوم يرتبط بإيقاع السرد، بما هو لغة تعرض في عدد محدود من السطور أحداثاً، قد يتاسب حجم تلك الأحداث مع طول عرضها أو لا يتاسب، وهو ما يؤدي في النهاية إلى الشعور بإيقاع للسرد يتراوح بين البطء والسرعة، ويمكن لضبط هذا الإيقاع وحركة الزمن تبني الحالات التي تصف العلاقة السابقة، وهي^(١١٣):

(١١٢) يجمع الدكتور أحمد الزعبي بين الإيقاع السريدي وبين الإيقاع القصصي في مفهوم واحد. ينظر: الزعبي (أحمد)، في الإيقاع الروائي: نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، دار الأمل، ط١، عمان ١٩٨٦، ص ٨ - ١٠.

(١١٣) بكر (أيمن)، السرد في مقامات الهداني، ص ٥٤.

أ - الحذف أو القطع:

وهو أقصى سرعة للسرد "وتتمثل في تخطيه للحظات حكائية بأكملها، دون الإشارة إلى حدث فيها... إنه حسب تعريف تودوروف "وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة". وينقسم الحذف على المستوى المضمني إلى:

١ - حذف محدد. ٢ - حذف غير محدد.

وعلى المستوى الشكلي إلى:

١ - حذف صريح. ٢ - حذف ضمني.

ونرى الحذف الصريح المحدد في قصة معاذة العنبرية، من "قصة أهل البصرة من المسجدين" إذ يقول السارد^(١٤): "ثم لقيتها بعد ستة أشهر...". فقد حذف السارد أحداث فترة محددة هي ستة أشهر كاملة، لهامشيتها وعدم أهميتها في بناء القصة. ويظهر ذلك في قول السارد في قصة "شقيقان عشيقان"^(١٥): "ففعلت ذلك، فمضى على موت الغلام والجارية، نحو سنة. فإني لجالس على بابي يوماً، إذ اجتاز شيخ عليه أثر النبل واليسار، وتحته بغلة فارهة، وبين يديه، غلام أسود، فسلم، ووقف". فقد حذف السارد أحداث فترة زمنية محددة (نحو سنة)، وهو حذف صريح محدد. ونجد الحذف الصريح غير المحدد في "المقامة القريضية" في قوله^(١٦): "طرحتي النوى مطارحها حتى إذا وطئت جرجان الأقصى...", فنحن لا نعرف مقدار الفترة الزمنية المحذوفة في القصة، على الرغم من ذكره الصريح بأن هناك فترة ما محذوفة من السرد تتمثل في زمن تطوارف الشخصية قبل أن يصل إلى جرجان الأقصى.

ونرى الحذف الضمني المحدد في قصة دجاجة أبي الهذيل^(١٧)، كما في قول السارد: "وإن ذكروا ميلاد شيء، أو قدوم إنسان قال: كان ذلك بعد أن

(١٤) الجاحظ، البخلاء، ص ٣٤.

(١٥) التوكхи، النسوار، ج ٥، ص ١٣١.

(١٦) الهمذاني، المقامات، ص ١٠.

(١٧) الجاحظ، البخلاء، ص ١٣٥.

أهديتها لك بسنة، وما كان بين قدوم فلان وبين البعثة بتلك الدجاجة إلا يوم". ومثل قول السارد في قصة "امرأة من أهل النار"^(١١٨): "حتى بلغت الصبية تسع سنين". فقد حذف فترة زمنية طويلة دون أن يشير إلى ذلك صراحة، بل تستنتج ذلك بأنفسنا من خلال تحديد عمر الفتاة. ونجد الحذف الضمني غير المحدد في قول عيسى بن هشام في "المقامة الساسانية"^(١١٩): "أحلتني دمشق بعض أسفاري، فبينما أنا يوماً على باب داري، إذ طلع علي من بنى سasan كتبية قد لفوا رؤوسهم...", فهو لا يحدد الفترة الواقعة بين الحدث وبين وصوله إلى دمشق، وإنما نستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية، كما يقول جينيت^(١٢٠).

ونلاحظ أن الحذف يؤدي إلى سرعة الإيقاع الزمني في السرد، لأنه يستثنى الأحداث الثانوية غير الفعالة في مجرى الأحداث، ويفسح في المجال للأحداث الرئيسية التي تستأثر بخط الزمن الفعلي في السرد.

ب - الخلاصة:

وتعتمد الخلاصة - كما يرى جينيت - على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واحتزالتها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل^(١٢١)، أو هي كما قال تودوروف "وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة"^(١٢٢).

ويلجأ السارد في القص العباسى كثيراً إلى الخلاصة اختصاراً للأحداث، أو ابتعاداً عن التكرار، ولاسيما بعد ذكرها من قبل، كما في "حكاية إبراهيم بن المهدى"، إذ يبدأ السارد قصته بملخص للأحداث التي كانت سبباً في فراره واحتفائه، قائلاً^(١٢٣): "لما دخل المأمون الري وطلبني أشد طلب

(١١٨) التنوخي، النshawar، ج ٥، ص ١٢٧ .

(١١٩) الهمذاني، المقامات، ص ١٠٦ .

(١٢٠) جينيت، خطاب الحكاية، ص ١١٩ .

(١٢١) لحمداني، بنية النص السردي، ص ٧٦ .

(١٢٢) بكر (أين)، السرد في مقامات الهمذاني، ص ٥٥ .

(١٢٣) التنوخي، المستجاد، ص ٧٥ .

وجعل لمن أتى بي مئة ألف درهم، خفت على نفسي...". أو في قوله بعد أن مثل بين يديه بعد أحداث طويلة ملخصاً لها (المسرود له الخارجي لا الداخلي): "فشرحت له صورة أمري وما جرى لي مع الحجام والجندى والمولاة التي أسلمتني".^(١٢٤)

ومثل ذلك ما لخصه السارد الداخلي (والد الشاب) في قصة "شقيقان عشيقان" قائلاً: "و عملوا لأخذ ذلك، والهرب، حيلة طويلة الشرح"^(١٢٥). وكذلك في خلاصة السارد في قصة "أبي حسان الزيادي"، حين قال للمؤمنون: " فكان من خبري مع رجل خراساني كيت وكيت"^(١٢٦). أو كما في قصة "امرأة من أهل النار" حين يذهب الرجل وابن المرأة المتوفاة إلى ماشطتها، فيقول السارد ملخصاً ما جرى: "فقصدنا الدار التي كانت للمتوفاة، فأدخلني إلى غرفة فيها، وإذا بعجوز فانية، فخاطبها بما جرى، وقصصت أنا عليها الرويا"^(١٢٧). وغير ذلك كثير في القص العباسي.

ويمكن أن نضيف إلى الخلاصة ما نتجراً على تسميتها مبدئياً "الخلاصة المضمرة"، وهي كلام يشير إلى أحداث مضمرة غير معروفة، دون ذكر شيء منها، ولكنها موجودة في القصة حتماً وموحى بما هي، كما في قصة "امرأة من أهل النار" التي سردت فيها العجوز الماشطة حلاً واحدة من ثلاث أحوال لم يدعها المخاطب السردي (ابن المرأة) ترويها، وهذا النوع من السرد يمثل تطوراً نوعياً في القصة العباسية، ومهارة عالية في القص، فهذه "الخلاصة المضمرة" تترك باب القص مفتوحاً على اللانهاية، أو لنقل إنها تجعل القصة تنتهي عند ساردها لتبدأ عند متلقها، الذي يقوم بمحاولة توقعها أو استنتاجها.

(١٢٤) نفسه، ص ٨٤.

(١٢٥) التوكхи، النسوار، ج ٥، ص ١٣٣ .

(١٢٦) التوكхи، النسوار، ج ٢، ص ٢٣٨ .

(١٢٧) نفسه، ج ٥، ص ١٢٤ .

ج - المشهد:

ويقصد به: المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد^(١٢٨). وإذا كانت الخلاصة اختصاراً للأحداث، فإن المشهد تفصيل لها، لأن الحوار إن كان ينمّي السرد فإنه يبطئ الزمن السردي، بحيث يتوقفت الزمن السردي مع الحدث. ومثال ذلك الحوارات التي نراها في كتاب البخلاء واحتجاجات الشخصيات البخلية، فهي تأخذ حيزاً كبيراً في القصص. وكذلك الأمر في استخدام الشعر في الحوار، فهو أدعى إلى تبطئة الزمن لما قوم به من زحمة السرد عن غرضه المباشر، كما في الحوار بين ابن المهدى والحجاج، إذ يزحف السرد في هذا المشهد زحفاً، إذ يقول^(١٢٩):

"فأخرج عوداً مصفحاً فقال: يا سيدى ليس من قدرى أن أسألك تغنى، ولكن قد وجبت على مروعتك حرمتى، فإن رأيت أن تشرف عبتك بأن تغنى لنفسك فافعل. فقلت: من أين لك أنى أحسن الغناء، فقال متعجبًا: يا سبحان الله أنت أشهر من ذلك أنت إبراهيم بن المهدى خليفتنا بالأمس الذى جعل المأمون لمن دله عليك مئة ألف درهم. قال: فلما قال ذلك عظمت همته ومرعوته عندي وعلمت أن نخوته أجل مما بذل في، فتناولت العود فأصلحته فغنىت، وقد مر بخاطري فراق أهلي وولدي:

وعسى الذي أهدى ليوسف أهله
وأعزه في السجن وهو أسير
والله رب العالمين قادر

فقال يا سيدى أتعجل ما تغنيه ما اقتضيتك إيه؟ قلت نعم قال عنّ لي:
عقد المكاره فيك يحسن حلها
فلطها أن تجلّى ولعها
فاصبر فإن الله يعقب راحه

(١٢٨) لحمداني، بنية النص السردي، ص ٧٧.

(١٢٩) التوكхи، المستجاد، ص ٧٦.

فغنته...". وهذا كثير أيضاً في القص العباسي، وإذا كان المشهد يبيطى الزمن السردي فإنه يبعث في السرد حياة واقعية، ويؤجج حالة نفسية ما أو يعمق موقفاً ما، والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى، ويكفي أن نشير إلى "قصة جدر اللص والحجاج والأسد"^(١٣٠) التي سردها الجاحظ من غير سند، وسردها المعافى برواية ابن الأنباري، في كتاب "الجليس الصالح"، فقد كان للحوار والشعر الأثر الأبلغ في توثر القصة، كذلك كان لبطء السرد فيها ضرورة فنية تناسب حال الترقب والخوف والتحدي؛ فجدر اللص الذي أعينه الإمامة باعتدائه أمام خيار صعب، وهو أن يواجهه الأسد الجائع مقيداً بالحديد، فإن هلك كان ذلك جزاء جرائمه، وإن نجا وفاز على الأسد كتب له السعد والحظوة. وقد تجلى هذا في المشهد التالي:

"فَلَمَّا دَخَلَ عَلَى الْحَجَاجِ قَالَ لَهُ: مَنْ أَنْتَ؟ قَالَ: أَنَا جَدْرُ بْنُ مَالِكٍ، قَالَ: مَا حَمَلَكَ عَلَى مَا كَانَ مِنْكَ؟ قَالَ: جَرَأَةُ الْجَنَانِ، وَجَفَاءُ السُّلْطَانِ، وَكَلْبُ الزَّمَانِ، فَقَالَ لِهِ الْحَجَاجُ: مَا الَّذِي بَلَغَ مِنْكَ فِي جَنَانِكَ وَجَفَاءِكَ سُلْطَانِكَ وَبِكَلْبِ زَمَانِكَ؟ قَالَ: لَوْ بَلَانِي الْأَمِيرُ أَكْرَمَهُ اللَّهُ لَوْجَدْنِي مِنْ صَالِحِ الْأَعْوَانِ وَبِهِمُ الْفَرَسَانِ، وَلَوْجَدْنِي مِنْ أَنْصَحِ رَعِيَّتِهِ، وَذَلِكَ أَنِّي مَالِقِيَتْ فَارِسًا قَطُّ إِلَّا كُنْتُ عَلَيْهِ فِي نَفْسِي مُقْدَرًا، قَالَ لِهِ الْحَجَاجُ: إِنَّا قَادِفُونَ بِكَ فِي حَائِرٍ فِيهِ أَسْدٌ عَاقِرٌ ضَارٌ فَإِنْ هُوَ قَاتِلُكَ كَفَانَا مَؤْوِنَتُكَ، وَإِنْ أَنْتَ قَاتِلُهُ خَلِينَا سَبِيلَكَ؛ قَالَ: أَصْلَحَ اللَّهُ الْأَمِيرُ، عَظَمَتِ الْمَنَةُ، وَأَعْطَيْتِ الْمُنْيَةَ، وَقَوِيتِ الْمُحْنَةُ، فَقَالَ الْحَجَاجُ: إِنَّا لَسْنَا بِتَارِكِيكَ لِتَقْاتِلَهُ إِلَّا وَأَنْتَ مَكْبُلٌ بِالْحَدِيدِ، فَأَمَرَ بِهِ الْحَجَاجُ فَغَلَتِ يَمِينَهُ إِلَى عَنْقِهِ وَأُرْسَلَ بِهِ إِلَى السُّجُنِ، فَقَالَ جَدْرُ لِبَعْضِهِ مِنْ يَخْرُجُ إِلَى الْإِيمَامَةِ: تَحْمِلُ عَنِّي شِعْرًا، وَأَنْشَأُ يَقُولُ:..."

ويقول قصيدة مؤثرة جميلة يرثى فيها نفسه، منها:

إذا جاوزتما نخلات حجر
وأودية الإمامة فانعياني
وقولا جدر أمسى رهينا
يحاذر وقع مصقول يماتي

(١٣٠) الجاحظ، المحسن والأضداد، ص ١٣٥ - ١٣٦. المعافى بن زكريا، الجليس الصالح، ج ٣، ص ٩٠ - ٨٧.

ثم يصور السارد مشهد لقاء جدر والأسد قائلاً: "وأرسل إلى جدر
فأتي به من السجن ويده اليمنى مغلولة إلى عنقه، وأعطي سيفاً والجاج
وجلساوه في منظرة لهم، فلما نظر جدر إلى الأسد أنشأ يقول:

كلاهما ذو أنفٍ ومحك	ليث وليث في محلِّ ضنك
إن يكشف الله قناع الشك	وشدةٌ في نفسه وفتاك
فهو أحق منزل بترك	أو ظفر بحاجتي ودركي

فلما نظر إليه الأسد زأر زأرة شديدة وتمطى وأقبل نحوه، فلما صار
منه على قدر رمح وثب وثبة شديدة، فتقاه جدر بالسيف فضربه ضربةً
حتى خالط ذباب السيوف لهواته، فخر الأسد كأنه خيمة قد صرعتها الريح،
وسقط جدر على ظهره من شدة وثبة الأسد وموضع الكبول، فكبر الحاج
والناس جميعاً، وأنشأ جدر يقول:...".

ويتغنى جدر بنصره على الأسد بأبيات يصف فيها لقاءه الأسد، ثم
يخيره الحاج فيختار جواره وملازمته فيكرمه ويجزل له العطاء.

وقد رأينا أن المشهد في السرد تقنية فنية أساسية، لها أثر كبير في
التركيز على لحظة مهمة في ذروة القصة، فهي لحظة مشحونة بالتوتر
والترقب والعواطف الحارة، وهي تبيّن صارخ للموقف وتكبر لدائرة الحدث
 أمام ناظري القارئ.

د - الوقفة أو الاستراحة:

وهي توقفات معينة في مسار السرد الروائي يحدثها الراوي بسبب
لجوئه إلى الوصف^(١٣١)، وللوصف وظيفتان هما^(١٣٢): وظيفة تزيينية، ووظيفة
توضيحية أو تفسيرية. ويكثر الوصف التزييني في المقامات ورسالتى الغفران
والتوابع والزوايع، لأنها فنون لغوية خاصة، للكلمة والأسلوب اللغوي
والبلاغي أثر أساس في بنائها. فمن الوصف التزييني وصف السارد في

(١٣١) لحمداني، بنية النص السردي، ص ٧٥.

(١٣٢) نفسه، ص ٧٩.

"رسالة الغفران" للشجرة الطيبة والولدان المخلدين تحتها: "والولدان المخلدون في ظلال تلك الشجر قيام وقعود، وبالمغفرة نيلت السُّعُود؛ يقولون، والله القادر على كل شيء عزيز: نحن وهذه الشجر صلة من الله لعلي بن منصور، نخأ له إلى نفح الصُّور. وتجري في أصول ذلك الشجر، أنهار تختلج من ماء الحيوان، والكثير يمدُّها في كل أوان؛ من شرب منها النُّغْبة فلا موت، قد أمن هنالك الفوت. وسعد من اللبن متخرفات، لا تغيرَ بأن تطول الأوقات. وجعافر من الرحيم المختوم، عزَّ المقتدر على كل محظوظ. تلك الراح الدائمة، لا الذئمة ولا الدائمة، بل هي علامة مفترياً، ولم يكن لعفوٍ مفترياً:

تشفي الصداع ولا يؤذيه صالبها ولا يخالط منها الرأس تدويم

ويعمد إليها المغترف بكؤوس من العسجد، وأباريق خلقت من الزبرجد، ينظر منها الناظر إلى بيديه، ما حلم به أبو الهندي، رحمه الله، فلقد آثر شراب الفانية، ورغب في الدنيا الدنيا"^(١٣٣).

"رسالة الغفران" زاخرة بالوصف، بل قد يغلب الوصف سائر العناصر الأخرى، كما في وصف فاكهة الجنة والحوريات الخارجات من الشمار، وولائم أهل الجنة ومجالس الغناء، ووصف حيرة علي بن منصور أمام باب الجنة يروم الدخول إليها دون طائل، ووصف إيليس في الجحيم وبشار بن برد وغيره من شعراء النار، ومن ذلك وصف ابن القارح متکأً في ختام رحلته إذ يقول: "ويتکأ على مفرش من السُّدُس، ويأمر الحور العين أن يحملن ذلك المفرش فيضعنه على سرير من سرر أهل الجنة، وإنما هو زبرجد أو عسجد، ويكون الباريء فيه حلقاً من الذهب تطيف به من كل الأشرار حتى يأخذ كل واحد من الغلمان، وكل واحدة من الجواري المشبهة بالجمان، واحدة من تلك الحلق، فيُحل على تلك الحال إلى محله المُشيد بدار الخلود، فكلما مرَّ بشجرة نضخته أغصانها بماه الورد قد خلط بماء الكافور، وبمسك ما جنى من نماء الفور، بل هو بتقدير الله الكريم"^(١٣٤).

(١٣٣) المعري، رسالة الغفران، ص ٤١. (بنت الشاطئ: ص ١٤١ - ١٤٢)

(١٣٤) المعري، رسالة الغفران (الإسكندراني - فوال)، ص ٢٢٨. (بنت الشاطئ: ٣٧٨ - ٣٧٩).

وقد سوّغ الوصف في "الغران"، بالإضافة إلى الدافع البلاغي، أن الزمان فيها زمن افتراضي، لزج، هو أشبه بزمن الأحلام، فليس هناك حركة زمنية حقيقة وإنما هي تهويّمات خيالية وتموجات نفسية يتهدّد فيها الفعل بالقول، والفكّر بالصوت، والرؤيا بالرؤيا.

وقد يكون الوصف تزيينياً ولكن لغرض نفسي، كما في وصف شهاب بن حرفة لنفسه أمام الحجاج، دفعاً للموت المحدق به، حين يقول الساردن: "قال: ما كان الأمير بالذي يقتلني. قال: ولم؟ قال: لأن في خصالاً يرغّب فيهن الأمير. قال: وما هن؟ قال: ضروب بالصفيحة، هزوم للكثيرة من الكتيبة، أحمي الجار وأذب عن الذمار وأجود على العسر من اليسر غير بطئ عن النصر. قال الحجاج:....".^(١٣٥)

أو يكون الوصف تزيينياً لتأكيد صفة ما، كوصف الخليع لجارية ضمرة^(١٣٦) الذي مر بنا من قبل، فهو يصف جمال الجارية وصفاً جسدياً إيهاء بأثرها الجنسي في القصة.

أو يكون الوصف وظيفياً توضيحاً، بفرض دعم حجة، كما في قول الكندي في رسالته إلى المستأجر يوضح فيها مسوغات زيادة الأجرة: "ومن ذلك أن الأقدام إذا كثرت، كثُر المشي على ظهور السطوح الطينية، وعلى أرض البيوت المخصصة، والصعود على الدرج الكثيرة: فينقشر لذلك الطين، وينقلع الجص، وينكسر العتب، مع انشاء الأجزاء، لكثره الوطء، وتكسرها لفرط التقل! وإذا كثُر الدخول والخروج، والفتح والإغلاق، والإلقال وجذب الأقوال، تهشمّت الأبواب، وتنقلعت الرزات. وإذا كثُر الصبيان، وتضاعف البوش، نزعـت مسامير الأبواب، وقلعت كل ضبة، ونزعـت كل رزة، وكسرـت كل جوزة، وحفرـ فيها آبار الدنـ، وهمـوا بلاطـها بالمـاحـيـ. هذا مع تخريبـ الحـيطـانـ بـالأـوتـادـ، وخـشبـ الرـفـوفـ".^(١٣٧)

(١٣٥) الجاحظ، المحسن والأضداد، ص ١٤١.

(١٣٦) نفسه، ص ٣٤٦.

(١٣٧) الجاحظ، البخلاء، ص ٨٢ - ٨٣.

أو يكون الوصف وظيفياً لتوضيح ظروف الحدث، كما في قصة "على الباقي تدور الدوائر" التتوخية، حين يفر التاجر من الأعرابي الذي أراد الغدر به وقتلته، فيلجاً إلى ناووس حجري، إذ يقول السارد: "ولاح لي ناووس، فقصدته، وقد كاد الأعرابي أن يلحقني، فلما دخلت الناووس، وقفزت وراء بابه. قال: ومن صفة هذا الناووس، أنه مبني بحجارة، وباب هذا الناووس حجر واحد عظيم، قد نقر، وحفر، فلا تستمكن اليدي منه، وله من خارج الباب حلقة، وليس من داخله شيء تلزم به اليدي، وإنما يدفع من خارجه، فينفتح، فيدخل إليه، فإذا خرجت، وجذبت الحلقة، انغلق الباب، وتتمكن الذي يكون من خارجه. فاختبأت وراء باب الناووس"^(١٣٨). والوصف هنا ضروري لإقناع المتألق بظروف الحدث، فباب الناووس الحجري لا يفتح إلا من الخارج، وهذا ما أتاح للأعرابي أن يدخل وراء الرجل الذي اختبأ وراء الباب في العتمة، فأسرع الرجل بالخروج وإغلاق الباب محتبساً الأعرابي في الداخل.

ووصف السارد في "حكاية إبراهيم بن المهدى" لبيت الحجام، كان وصفاً وظيفياً، إذ يقول: "فرأيت في صدر الزقاق عبداً أسود قائماً على باب داره، فتقدمت إليه وقلت له: عندك موضع أقيمت فيه ساعة من نهار؟ فقال: نعم، وفتح الباب فقال: يا سيدى أدخل بالرحب والسعنة، أنا لك والمنزل وبحكمك. فدخلت إلى بيت نظيف فيه حصير نظيف ومخددة جلد إلا أنها نظيفة"^(١٣٩). فلاحظ التركيز على صفة "النظافة"، التي توحى بنبل شخصية الحجام الأسود على الرغم من فقره وقلة أغراض بيته، وهذه النظافة ستتحول في القصة إلى نظافة في الأخلاق والسلوك.

وفي قصة "كيف استعاد التاجر البصري ماله"، كان للوصف أثر كبير في تتميمية الحدث، ووصف حال الشخصية النفسية، ففي قوله: "في مشرعة بالبصرة، وأنا أمشي وأنتعثر وأبكي قلقاً على فراق أهلي وولدي، وذهاب معيشتي وجاهي، إذ اعترضني رجل"، فهو يصور حال الاضطراب والقلق والإحباط التي أصابت التاجر، الذي صار يمشي وينتعثر ويبكي تحت وطأة

(١٣٨) التوخي، الشوار، ج ٥، ص ٢٥١ - ٢٥٢.

(١٣٩) التوخي، المستجاد، ص ٧٥.

أزمه وورطه، وهي الحال التي لفت انتباه الرجل المساعد فدله على الحل بأن يذهب إلى السجن لمقابلة زعيم اللصوص. كذلك نرى أثر الوصف في قول زعيم اللصوص له: "امض الساعة لوقتك - ولا تتأخر - إلىبني هلال، فاقصد الدرج الفلاني حتى تنتهي إلى آخره، فإنك تشاهد باباً شعثاً، فافتتحه وادخل بلا استئذان، فستجد دهليزاً طويلاً يؤدي إلى بابين، فادخل الأيمن منهما، فسيدخلك إلى دار فيها بيت فيه أوتاد وبواري، وعلى كل وتد إزار ومئزر، فائزع ثيابك، وعلقها على الوتد، واتزر بالمئزر واتسح بالإزار، وأجلس، فسيجيء قوم يفعلون كما فعلت"، فهو وصف مادي وحركي يناسب عالم السرية والتنظيم الذي تتمتع به جماعة اللصوص، وهذه الطقوسية تسهم في الإيحاء بالغموض والأسرار التي تلف هذا العالم المهمش الغريب.

وكنارأينا كيف كان الوصف في قصة "توبة مسافر"^(١٤٠) عنصراً بنائياً من الناحية السردية في قول السارد: "فإني عند بعض أصحاب الأكسيبة حتى وفاه غلام أصفر، خبيث المنظر، متمنك من نفسه"، إذ كان لكل صفة أطلقها السارد على الشخصية أثر في أحداث القصة، فصفرة وجهه كانت وسيلة معرفته له بعد حين، وصفة التمكן والخبث كانت تعبرأ عن استمرار مسافر في أعمال اللصوصية وعدم قدرة الوالي وشرطه على التمكّن منه.

وقد يكون للوصف فعل تأثيري، بالإضافة إلى تتميمية الحدث وتوضيحه، كما في قصة "امرأة من أهل النار"، حين يصف السارد المنام قائلاً: "رأيت ليلة في منامي، كأنني قد أطلعت من داري إلى المقبرة، على رسمي في ذلك من البقطة، فإذا أنا بالقبور مفتوحة، وأهلها يخرجون منها شعثاً، غبراً، حفاة، عراة، فيجتمعون في موضع منها، حتى لم يبق قبر إلا خرج من كان فيه، ثم ضجوا بالبكاء، والدعاء، والابتهاج إلى الله تعالى في أن يصرف عنهم دفن المرأة التي تدفن عندهم في غد. فكأنني قد سألت بعضهم، فقال: هذه امرأة من أهل النار، وإن دفنت عندنا، تأذينا بسماع عذابها، وما يجري عليها، فنحن نسأل الله صرف دفنه علينا. قال: فانتبهت، فعجبت من هذا عجباً شديداً"^(١٤١).

(١٤٠) ابن الداية، المكافأة، ص ٣٦.

(١٤١) التنوخي، الشوار، ج ٥، ص ١٢٢.

فنحن هنا أمام مشهد "تشوري" كابوسي مهيب يبعث في نفس المتنافي
الشعريرة وبهيئه لحدث جلل وغريب ستسفر عنه القصة بعد ذلك.

ولا يكون الوصف تعبيرياً لغويًا فقط، بل يمكن أن يكون حركياً فعلياً،
موحياً بالوضع النفسي الذي تعيشه الشخصية الحكائية، كما رأينا في الأمثلة
السابقة، ومن الأمثلة المعبرة عن ذلك أحسن تعبير وصف حالة حيرة أبي
حسان الزيادي حين أسقط في يده بعد عودة صاحب الوديعة وقد أتفق منها
خمسة آلاف دينار، فيصور السارد منظره وهو تائه في الدروب هائماً لا
يدري أين يذهب، حتى إنه أسلم قياده للبغلة تمشي به حيث تشاء، وقد ترك
عنانها على عرفاها، إذ يقول: "وركبت، لا أدرى أين أقصد، وليس معني
ضياء، ولا غلام، وتركت عنان البغلة على عرفاها. وجاءت إلى الجسر،
وعبرته إلى الجانب الشرقي، وأنا عليها، وصارت بي إلى باب الطاق،
وعطفت بي في الشارع الكبير، المنفذ إلى دار الخليفة...".^(١٤٢)

وفي كل ما نقدم نرى كيف يتوقف تدفق الزمن السردي ويتردد في لحظة
من لحظات السرد الحرجة، يلقى فيها الضوء على ذروة نفسية، أو حدث بارز،
أو سلوك معين، أو ظرف ما، فيأخذ المتنافي قسطاً من التأمل في المنظر دون أن
يفلت خيط السرد من يده، حتى لو ابتعد أحياناً عنه، ولاسيما في الوقفات
الشعرية، ولكنه لا يلبث أن يشحن من جديد بالحدث ويعود إلى متابعة القصة.

وقد يقوم الوصف أحياناً مقام الحدث كما في قصص البخلاء، حين
ينوب الوصف والكلام عن الأفعال، لأن السرد الجاحظي يعطي من شأن
الكلام، المتمثل في الاحتجاج، فقد كان عصره عصر الأفكار أكثر منه عصر
الأعمال والأفعال، وتحول البخل عند الجاحظ إلى مقوله جدلية مثل غيرها من
المقولات التي يتناولها أهل الجدل والكلام.

أما في عصر التتوخي فقد انزاح العقل عن مكانه وحل محله الفوضى
وما فيها من أفعال مختلفة ومتناقضة، منها الخير ومنها الشرير، فهو عصر
موار بالاضطراب والقلق والشك، وانعدام الأمن الاجتماعي والسياسي

(١٤٢) التتوخي، نشوار المحاضرة، ج ٢، ص ٢٣٦.

والاقتصادي، ولذلك نلمس اهتمام التتوخي بالوصف النفسي أكثر من غيره، اتفاقاً مع روح المرحلة.

إن الوصف عنصر بنائي في القصة بصورة عامة، فهو كما يقول د. حميد لحمداني أداة تشكل صورة المكان، ولذلك يكون للرواية - أي رواية - بعدهاً أحدهما أفقى يشير إلى السيرورة الزمنية، والآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وعن طريق التحام السرد والوصف ينشأ فضاء الرواية^(١٤٣).

هـ - الاسترجاع:

يدل مصطلح "الاسترجاع" على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة^(١٤٤)، وهو عودة بالزمن إلى الوراء عن طريق التذكر، أو التوضيح والشرح، ويكون الاسترجاع داخلياً أو خارجياً بحسب علاقته بالقصة الأولى.

ويسمى الاسترجاع في ترميم ثغرات القصة، كأن تذكر أسباب معينة، أو يعرف شخص جديد طرأ على السرد. ومن أمثلة الاسترجاع قول السارد في قصة مريم الصناع من "قصة أهل البصرة من المسجدين": "قالت: أعلم أنني منذ يوم ولدتها إلى أن زوجتها، كنت أرفع من دقيق كل عجنة حفنة. وكنا - كما قد علمت - نخبر في كل يوم مرة"^(١٤٥). فقد عاد مسار الزمن إلى الوراء عن طريق التذكر والتوضيح، ليعود بعد ذلك إلى اتجاهه الطبيعي. ومن ذلك قول الحجام في "حكاية إبراهيم بن المهدى": "قال متعجباً يا سبحان الله أنت أشهر من ذلك أنت إبراهيم بن المهدى خليفتنا بالأمس الذي جعل المؤمنون لمن دله عليك مئة ألف درهم"^(١٤٦). إذ يقفز الزمن إلى الوراء دفعة واحدة، للتذكير بحدث مهم، وهو جعل المؤمنون جائزة لمن يقبض على ابن المهدى.

(١٤٣) لحمداني، بنية النص السردي، ص ٨٠.

(١٤٤) جينيت (جيرار)، خطاب الحكاية، ص ٥١. ويترجمه يقطين بـ (الإرجاع): تحليل الخطاب الروائي، ص ٧٧.

(١٤٥) التتوخي، نشوار المحاضرة، ج ٢، ص ٢٣٦.

(١٤٦) المستجاد، ص ٧٦.

وقد يكون الاسترجاع افتراضياً، بمعنى أن الحدث الذي يرجع إليه غير حقيقي ولكنه من بنات خيال المتكلم، مثل قول عيار بغداد في القصة التتوخية لأهل حمص: "فإنني إنما أقمت عندكم نائباً مما ذكرته، وقد كنت رجلاً في زيف وخسارة، فقتلت ابن هذه المرأة، وجئت إلى هاهنا للعبادة، وكانت محدثاً نفسياً بالرجوع إليها، وطلبتها لتقيدني، خوفاً من أن لا تكون توبتي قد صحت، وما زلت أدعوا الله تعالى أن يقبل توبتي، ويمكناها مني، إلى أن أجيبت دعوتي، وقبل الله توبتي، لما جمعني وإياها، ومكناها من قودي، فدعوها قتلاني، وأستودعكم الله تعالى".^(٤٧)

و - الاستباق:

يدل مصطلح الاستباق على كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدماً^(٤٨)، ويتخذ طرائق مختلفة في القص العباسى، منها التوقع، والحلم أو الرؤيا، والنية أو الخطة أو الحيلة، وغيرها. ومن ذلك الاستباقات في "قصة الكندي" الجاحظية، حين يتوقع حدوث أضرار من المستأجرين، ومن ذلك أيضاً توقع الزنادقة لما سيحدث لهم ويعرض عليهم بين يدي المأمون في "قصة الزنادقة والطفيلى"^(٤٩) التي رواها المسعودي والتتوخي وغيرهما، ولكنها عند المسعودي أجمل وأكمل، إذ يقول الزنادقة للطفيلى: "وأما نحن فمانية غمز بنا إلى المأمون، وسندخل إليه، ويسألنا عن أحوالنا، ويستكشفنا عن مذهبنا، ويدعونا إلى التوبة والرجوع عنه بامتحانا بضروب من المحن: منها إظهار صورة مانى لنا، ويامرنا أن نتقلّ عليها، ونتبرأ منها، ويأمرنا بذبح طائر ماء، وهو الدرّاج، فمن أجابه إلى ذلك نجا، ومن تخلف عنه قتل، فإذا دعيت وامتحنت فأخبر عن نفسك واعتقادك على حسب ما تؤديك الدلالة إلى القول به". وقد جرى لهم مثلما ذكروا، وفي ذلك تشويق للقارئ لمعرفة كيف سيتصرف الطفيلى حين يحدث ما توقعه هؤلاء.

(٤٧) النشوار، ج ٢، ص ٣٥٣-٣٥٤.

(٤٨) جينيت، مرجع سابق، ص ٥١.

(٤٩) القصة مروية في: تاريخ المسعودي، ج ٤، ص ٩-١٤. المستجاد من فعلات الأجواد، ص ٥٣-٦٢.

ويظهر الفرق واضحًا في إغفال التوخي وابن عبد ربه هذه الوسيلة، وهو ما أبهت القصة لديهما، في حين كانت قصة المسعودي أنضج وأكثر حيوية.

ومثل الاستباق التالي في قصة العيار البغدادي التوخية، حين يرسم لامرأته الحيلة التي ستحتال بها على أهل حمص قائلًا: "إذا كان يوم الجمعة كما تصلني الناس، فتعالي، فتعلق بي، والطمي وجهي، وقولي لي: يا عدو الله يا فاسق، قلت ابني ببغداد، وهربت إلى هاهنا، وجئت تتبعدي، وعبادتك مضروب بها وجهك. ولا تفارقيني، وأظهرهي أنك تریدين قتلي بابنك، فإن الناس يجتمعون عليك، وأمنعهم أنا من أذيتاك، وأعترف بأنني قتلتنه، وتبت، وجئت إلى هاهنا، للعبادة والتوبة، والندم على ما كان مني. فاطلبي قودي بإقراري، وحملي إلى السلطان، فسيعرضون لك الديمة فلا تقبلها، أو يبنلوها لك عشر ديات، أو ما استوى لك بحسب ما تریدين من زيادتهم، وحرصهم. فإذا تناهت عطيتهم في افتدائى إلى حد يقع لك أنهم لا يزيدون بعده شيئاً، فاقبلي الداء منهم، واجمعي المال، وخذيه، واخرجي من يومنك عن البلد إلى طريق بغداد، فإني سأهرب، وأتبعك. فلما كان من الغد جاءت المرأة، فلما رأته، فعلت به ما قال لها، ولطمته وقالت المقالة التي علمها" ^(٥٠).

وكذلك نجد الاستباق في قصة التاجر البصري الذي استعاد ماله، حين يشرح له زعيم اللصوص كيف سيذهب إلى وكر اللصوص وكيف سيتصرف بينهم. ونجد الاستباق باستخدام تقنية الحلم في قصص كثيرة، مثل قصة الزيادي والخراساني، وقصة المرأة الجهنمية، و"قصة نجيج" الجاحظية وغيرها فهي رؤى أو منامات تتبع بأحداث مستقبلية تتحقق في القصة.

فوسيلة الاستباق وسيلة أصيلة في القصة العباسية، استخدمها الكتاب للتراكز على حد معين يجذب المتلقى إلى متابعته وتوقع مآلها، وفي ذلك يتحقق عنصر التسويق الذي هو من أهم غايات القصة العباسية التي أعدت للسمر والمنادمة والعبرة والموعظة.

(٥٠) التوخي، نشوار المحاضرة، ج ٢، ص ٣٥٢ - ٣٥٣.

ثامناً: الفضاء الحكائي:

تتعدد التصورات عن الفضاء الحكائي، من دلالته على المكان، أي الحيز الجغرافي، إلى الفضاء النصي، أي الحيز الظباعي الذي تشغله الكتابة نفسها، إلى الفضاء الدلالي الذي يلتبس بمفهوم "الصورة" عند جينيت، ويتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، إلى الفضاء المنظور أو الرؤية، كما هو عند كريستيفا^(١٥١). ولكن يقرُّ الرأي عند التعريف الذي لخصه د. لحمداني في أن الفضاء أوسع وأشمل من المكان^(١٥٢)، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية في سيرورة الحكي، سواء أ تلك التي تم تصويرها مباشرة أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية، وإذا شئنا اختصار ذلك مرة ثانية قلنا إنه المجال الذي تتحرك فيه الأحداث وعناصر السرد.

ونستطيع تحديد فضاءات القص العباسي في الصور التالية:

صور الجاحظ في بخلائه المرحلة التي عاشها، فهو في هذا الكتاب شاهد على عصره ومشارك فيه، إذ كاد يقتصر في قصصه على ما شاهد وسمع وعايش، وقدم لنا صورة حية عن البيئة العباسية في القرن الثالث الهجري، وربما كان أول كاتب يدخل إلى بيوت الناس في أدبه وينقل عالمهم المعيشي واليومي بتفصيل وتدقيق، فرصد حركاتهم وتصرفاتهم وأقوالهم بذكاء وفنية عالية، ولا يسعنا هنا الإلام بكل ما زخر به كتاب "البخلاء"، فذلك يحتاج إلى دراسة مستقلة، ولكن حسبنا أن نقول إن الواقع الحضاري والاجتماعي يتجلى في كل قصة من قصصه، ففي "قصة الكندي" نمر على تفصيل الدار في ذلك العصر، جدرانها وغرفها وأبوابها وسقوفها وأدراجها وغير ذلك، وعلى مشكلات البناء والإيجار، وعلاقات صاحب الدار بالمستأجر، وطبيعة الحياة داخل الدار، وكيفية تصريف القمامه وكساحة الدار، كما في قصة أبي سعيد المدائني مثلاً^(١٥٣). كذلك نرى في قصص أخرى

(١٥١) للتفصيل في ذلك ينظر: لحمداني، بنية النص السردي، ص ٥٣ - ٦١.

(١٥٢) نفسه، ص ٦٤.

(١٥٣) الجاحظ، البخلاء، ص ١٣٧ - ١٤٣.

الأسواق والمهن المختلفة وأنواع النقود والمكاييل والموازين، وطريقة عيش فئات كثيرة من المجتمع وتصريف أمورها في الحياة، ونرى الحدائق والبساتين والمتزهات والأنهار وأنواع السفن والمراكب، ويمكننا أن نتلمس صور الولائم وأنواع الطعام والخبز واللحوم والسمك والحلويات وعادات الناس في الأكل والشرب، وأدوات طعامهم وطبخهم وقدورهم وصحونهم وصحافهم وكاساتهم، وأسرتهم ومقاعدتهم وفرشهم، وقمصانهم وأكسيتهم وألبستهم وقلانسهم وعماهم.

وفي "كتاب المكافأة وحسن العقبى" لأحمد بن يوسف الكاتب (ابن الديمة)، تتمثل الحياة الحضارية كذلك، في الدور والأسواق والمهن والطبقات الاجتماعية، والعلاقات الاجتماعية المختلفة ولاسيما التجارية والإدارية منها، كذلك يكثر في قصصه الفضاء المحدود أو المغلق، ولاسيما السجون وغرف الحرير، وهو ما يجعله عنصراً أساسياً في قصص ابن الديمة، يعبر عن طبيعة العصر وأثر الفضاء في حياة الشخصيات القصصية وسلوكها ومصيرها، وكانت كل قصة قصيرة من الكتاب مرآة تعكس جانباً من جوانب الحياة.

وفي قصص التتوخي نجد فضاء واسعاً متحركاً، يشمل أداء كثيرة، يتحرك مع الحياة، ويلف الكثير من الجبال والأنهار والمدن والقرى والdroves والقصور والمساجد والمقابر، كذلك يتحرك فيه ناس متتنوعون من خلفاء وزراء وقادة وجند وعسسين ولصوص وعياريين وتجار وحرفيين ونساء ومشائخ وأطفال وجوار وحفار يقيرون وفرسان وأعراب وعلميين وبغايا... فهو يقدم فضاء يمور بالحياة وينبض بالحركة، ولاسيما وهو يلتقط في كل ذلك جانب دقيقة، كما في قصة التاجر البصري الذي استعاد ماله، وكما في قصة العيار البغدادي وغيرهما، دون أن نعدم وجود فضاء مغلق بالصمت والأسرار، كالسجن في قصة "كيف استعاد التاجر البصري ماله" وغرفة النساء (الحرير) كما في قصة "تباشة القبور".

وفي المقامات نجد السفر حاضراً، فالشخصيات الرئيسية في المقامات تتحرك خلال منظر وإن كان متغيراً فهو دائماً مألف^(١٥٤)، إذ يتحرك في

(١٥٤) كيليطو (عبد الفتاح)، المقامات: السرد والأساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، ص ١٣.

مدن إسلامية مشرقية معروفة لا لاكتشافها وإنما لتكون إطاراً لمغامرات الشخصيتين، ولا نجد فرقاً بين مدينة وأخرى، إلى حد يجعلنا نقول إن المدن في المقامات كانت أيقونات إسلامية - إن صح التعبير - لعالم القص البديل من عالم الخيال الذي نجده في القصص الأسطورية والقصص الدينية، فحين يؤطر السارد قصصه المتخللة بأمكنة محددة وواقعية كالمدن المعروفة فإنه يعيد اللحمة إلى أجزاء المملكة الإسلامية، إذ يوحدها بالكلام والقص؛ إنهما استعادة لأمجاد الدولة الواحدة التي تفككت في عصر الهمذاني، توأزي استعادته للغة والبلاغة العربيتين.

وعلى العكس من المقامات نجد "رسالة الغفران" تنشر فضاءها الحكائي في عالم الواقع واللامحدود، في نزعة هروبية من الماضي والحاضر تتجلّى في نقد لثوابتها الفكرية والأدبية واللغوية، ومثلها "رسالة التوابع والزوايا" التي تدور في فضاء متخيل هو عالم الجن. وعالم الآخرة وعالم الجن هما صورة مقلوبة عن عالم الواقع، فالمجالس التي تعقد فيهما هي كتلك التي كانت تعقد في عالم الدنيا، وهذا ما يقوي النزعة الهروبية لدى الساردين، لأن رفض الواقع الحضاري القائم قد تحدد في بؤرة محددة هي "مجالس التقافة" أو "مجالس الجدل"، فكان الرفض منطلقاً من عالم التقافة.

ولو أردنا أن نجمل صورة الفضاء الحكائي الذي تضمنته القصة العباسية لوقفنا عند صورتين رئيسيتين:

١ - فضاء ثابت، مثل المدينة، السوق، الدار (بكل ما ترمز إليه وتشتمل عليه): ونجد في قصص "البخلاء"، و"حكاية أبي القاسم البغدادي"، و"رسالة الصاهيل والشاحج" وغيرها.

٢ - فضاء متحرك، مثل السفر والمغامرة والرحلة: نجده في "المقامات"، و"الغفران"، و"التوابع والزوايا"، وقصص التتوخي، وبعض قصص ابن الديمة...

ويمكنا القول إن القصة العباسية تهتم بالمكان عنصراً سرياً رئيسياً، يؤثر في توجيه السرد، ويلاحظ أن الشخصية القصصية هي التي تحدد هذا الفضاء وترسم حدوده، إذا كانت حرة، فهو ثابت إذا كانت الشخصية لا تريم

من المكان، ومتحرك إذا تحركت الشخصية بدافع من الدوافع، كالسفر والمعامرة والعمل وغير ذلك. وحين يكون المكان ثابتاً تماماً، كما في قصص "البخلاء" وفي "حكاية أبي القاسم البغدادي" يمتلك المكان بالكلام فقط، وينحو الحديث منحى الحديث، وحين يكون المكان متحركاً فإنه يمتلك بالكلام والأفعال معاً، كما في "المقامتات" وقصص التوخي، أما حين يكون المكان الثابت هو المتحكم في الشخصية، كالسجن وغرفة الحرير، فإنه غالباً ما يمتلك بالصمت والحزن والحلم، وتعمل الشخصيات على اختراقه بأي وسيلة، كما اخترقته نياشة القبور بحلماها الغريب.

* * *

الخاتمة

انطلق البحث في الباب الأول من مقولات النظرية الشفوية، التي ترصد خصوصيات المرويات الشفوية من الناحيتين المعنوية والشكلية، ليصل إلى أن القصة العربية، شأنها شأن أي قصة في التاريخ البشري ولدت في رحم الثقافة الشفوية، فقد كانت القصة الجاهلية بجميع أنواعها، الأسطورية والواقعية والرمزية (الخرافات) مرويات يتناقلها الناس في مجالسهم، وهذا يجعلها عرضة للتحريف الدائم، وهو ما يعني أن القصص الجاهلي والإسلامي المبكر لم يصلنا بصورته الدقيقة، وإنما استقر فيما بعد في المتون الكتابية بصورة معينة، حافظت بعض الشيء على خصائصها الشفوية، غير أن الأهم من هذا أنها تركت آثارها الفنية في القصة اللاحقة، فقد أرسست الثقافة الشفوية تقاليد ظلت مستمرة زمناً طويلاً، وعلى رأسها تقليد الرواية المتمثل في السندي، وفي شد الخبر بالشعر، وفي الإيجاز في اللغة والقص معه.

وبحين جاء الإسلام أعلى من شأن الثقافة الشفوية على الرغم من أن القرآن الكريم كان كتاباً مدوناً، غير أن طريقة التعامل به ظلت شفوية، عن طريق الحفظ والترتيل وغير ذلك مما تتطلب الطقوس الدينية، ولاسيما إذا كان تدوين الحديث النبوي ممنوعاً حتى عصر متاخر. كذلك منح الدين الإسلامي المشروعية للقصص الديني والخرافي، وهو ما أطلق العنان لخيال الشعبي المتمثل في الإسرائييليات وغيرها، فنمت القصة الدينية التي حل محل القصة الأسطورية، وفي الوقت نفسه كان القصص الواقعي ينمي مع تطور الحياة الجديدة، وتراكم الأحداث وحرراك المجتمع النامي باطراد. وأصبح القص في الإسلام ظاهرة مهمة في الحياة الاجتماعية والسياسية والدينية، كان له أثر كبير في تنمية الفن القصصي وعلاقته بالمتلقي، وقد استخدم القص في الصراعات التي اشتعل أوارها في العصر الإسلامي والأموي، وأحياناً أصبح وظيفة رسمية يعين لها قصاص معروفون.

ولم يلبث المجتمع أن احتاج إلى التدوين بسبب تطور الدولة الإسلامية، وتعقد وظائفها، وسمح بتدوين الحديث النبوي، فانطلق التدوين بسرعة كبيرة في المجالات الدينية أولاً، كالمعازى والسيرة النبوية، ثم التدوين التاريخي والأدبي، فأخذت تظهر الكتب المختلفة التي دفعت بفن القص إلى الأمام. كذلك أسهمت الترجمة عن الأمم الأخرى برفد الثقافة العربية بألوان جديدة من العلوم والفنون، ولاسيما القصص والسير والتواريخ، وكان على رأس هذه الكتب كتاب "كليلة ودمنة" الذي يعد فاتحة لعصر جديد في الفن القصصي، عصر القصة الكتابية، فقد انبرى الكتاب لهذا النوع من القص وقلده ونسجوا على منواله، وألفوا قصصاً، بعضها كان مختلطًا بفنون أخرى، وبعضها الآخر استقل بنفسه. وأصبحت القصص حاجة إنسانية ونشاطًا ثقافياً واجتماعياً تمثل في السمر وال المجالس التي اشتهرت في العصر العباسي.

أهدت هذه التطورات والتحولات للقصة العباسية، فكان الباب الثاني وفقه مع الفن القصصي في القرنين الثالث والرابع ومطلع القرن الخامس للهجرة، فتعرض البحث للمؤثرات الخارجية في القصة العبאסية، وفي مقدمة هذه المؤثرات الوضع السياسي والاجتماعي، فقد كان للأحداث السياسية أثر كبير في توجيهه القص، إذ لم يغب الكثير من الأحداث التاريخية عن القصة العباسية، ولاسيما في القصة الواقعية والتاريخية، ولاسيما إذا علمنا أن التاريخ كان يكتب بصيغة سردية في معظم الأحيان، والكثير من القصص كان أبطالها شخصيات تاريخية، مثل هارون الرشيد والمأمون والبرامكة وسواهم.

هزت الأحداث السياسية الدامية وجدان القاص العربي وأفقدته توازنه النفسي، إضافة إلى تردي الحياة الاجتماعية وازدياد التفاوت الطبقي وانعدام الأمان وشيوخ ظواهر اجتماعية ذات دلالة، مثل السمر واللهو والجواري والزهد والكدية والتطفيل واللصوصية والعيازة. كل ذلك جعل القاص يتحرر من الكثير من القيود والقيم السائدة والأفكار الجاهزة، فانطلق يبعث بالوجود والثوابت الاجتماعية والدينية، أو يغامر بعيداً عن مآسي الواقع في عالم الخيال والأفكار، وهذا التنويع والانفلات من القيود أتاح للقصة العباسية آفاقاً جديدة، فترسخت أنواع القص وظهرت أنواع جديدة.

برزت القصة العباسية في عدة أنواع هي: القصة الدينية والتاريخية، التي اعتمدت على ما تراكم من مرويات قديمة نسجها المؤرخون في قصص مستمرة، وظل للسيرة النبوية التي هذبها ابن هشام والمغازي وأحداث صدر الإسلام أهميتها عند كتاب القرنين الثالث والرابع. ووُجدت الأسطورة منفذًا آخر لها فيما بعد عن طريق القصاص والرواة الذين داعبوا خيال الناس بغرائبية قصصهم، ولاسيما في القصص الدينية والصوفي.

وفي القصة التاريخية وجدها أخبار العرب القدماء وأخبار المسلمين والفتح والصراعات السياسية في العصور السابقة والراهنة قد استقرت في الرفيع والكتب، وفيها ما فيها من عظة ومتعة وجاذبية قصصية، جعلت منها مادة لا يخلو منها كتاب، ومنها ما ليس لبوس الخبر ومنها ما كان نادرة طريفة أو سيرة موجزة أو قصة تعليمية كقصص الأمثال. فقد أمد التاريخ القص بمادة عباب من الأحداث والشخصيات والحبكة المشوقة والمصادر المؤثرة، وأثرت تقنية المؤرخين في رواية الأخبار، التي عبرت إليهم عن طريق المحدثين والرواة، في طريقة عرض القصص.

وبرز في القصة الواقعية أعلام كبار، سالت أقلامهم بأئمودجات مختلفة من القصص، وقدمت صوراً فيها الكثير من الصدق الفني وحرارة الحياة، مثل الجاحظ وابن الداية والأصفهاني والأردي والتوخي والجهشياري وابن الأنباري وابن داود الظاهري والوشاء والتوحيدى والبيهقي والمعافي بن زكريا وغيرهم.

أما فن المقامة، الذي أسسه بديع الزمان الهمذاني، فكان فناً عباسيًّا مثل خلاصة تطور الكتابة التثوية الفنية في القرن الرابع الهجري وجمع بين الآلتين الكتابية والشفوية. وتطورت القصة الرمزية حين وضع إخوان الصفا رسالتهم الثانية والعشرين التي تضمنت تداعي الحيوان على الإنسان في محكمة برأسها ملك الجن، كذلك وضع أبو العلاء المعري عدداً من الكتب في هذا النوع السردي، مثل: القائف، منار القائد، خطب الخيل، سجع الحمام، أدب العصوفرين، إضافة إلى روايته الحوارية "رسالة الصاھل والشاھج".

وكانت ولادة القصة الفلسفية في القرن الثالث الهجري حين ترجم حنين بن إسحاق (ت ٢٦٠هـ) قصة "سلامان وأبسال" عن اليونانية، ثم جاء ابن سينا (ت ٤٢٨هـ) ليؤلف قصته الفلسفتين "حي بن يقطان" و"سلامان وأبسال". أما القصة النقية وكان غرضها النقد الاجتماعي والأدبي، فولدت من مداد ابن شهيد الأندلسي في "رسالة التوابع والزوايا"، وأبي العلاء المعربي في "رسالة الغران". وكان القص الشعبي ينمى على هامش الحياة الثقافية الرسمية، ولا سيما بعد ترجمة كتاب "هزار أفسانة" الذي اتخذ مسمى عربياً هو "ألف ليلة وليلة". وقد أثل مصطلح الحكاية.

وفي الباب الثالث تناول البحث في الفصل الأول تطور الشكل القصصي من الخبر والمثل إلى القصة الفنية، وكان النقاد القدامى لم يهتموا بفن الخبر، أما في العصر الحديث فقد عد أساس الفنون السردية، وقد تولد عنه مصطلح "النادرة" مع الجاحظ، ورأينا أشكال الخبر قد توطدت في الكتابات المبكرة في القرن الثاني الهجري، كما هي الحال عند السدوسي في كتاب الأمثال، فقد كان الخبر السري أو القصصي يبدأ بمفتاح سري لإيهام المتلقى بصدق الخبر، ووجدنا الخبر يتذبذب أشكال الخبر المفرد والمتعدد والخبر الإطاري، وهو ما يعني أن الحكاية الإطارية ذات جذور عربية وليس هندية فقط كما كان يعتقد. ووجدنا الخبر أديباً كان أو تاريخياً يمر بمرحلة إعادة صياغة، مهما حاول التستر وراء السند، وهو ما يجعله نصاً سرياً بغض النظر عن صدقه الواقعي مادام قد حقق الصدق الفني. ورأينا الخبر كلما تحرر من سلسلة السند المقيدة له أصبح أقرب إلى فن القصة منه إلى الخبر القصصي، لأن السارد يتحرر من لغة الرواية تماماً، ويمتلك لغته الخاصة وصوته الخاص، ويكتف المتلقى أيضاً عن إزاحة النص عن صاحبه باتجاه الرواية، ويعتقد أنه أمام السارد وحده، الذي يتوارى كذلك حين لا يكون مشاركاً وراء سرده، فيجد المتلقى نفسه وسط النص وحيداً، وهذا تتحقق استراتيجية القص تحقاً كاماً.

وكانت الولادة الثانية للقصة العباسية الرسمية مع كتاب "البخلاء" للجاحظ، لا لأنه استخدم مصطلح "القصة" بكثرة فحسب، وإنما لأنه حرر

الكتاب من ربقة السندي في معظم قصصه، وكشف عن الطاقة القصصية التي تحتويها الحياة العادلة، وجاذبية الشخصيات الإشكالية الثانوية والملتبسة في المجتمع من الناحية الفنية.

وأدى الاهتمام بالطرائف اللغوية إلى التفات الأدباء، إلى طاقة اللغة في تركيز الحدث والفكرة والتأثير في المتنافي، فطور الهمذاني شكلاً من أشكال الخبر العربي الصميم، وهو الخبر المتعدد الذي يحتوي على مجموعة من الحكايات التي تدور حول شخصية واحدة، وفاض على الورق بفن جديد، هو فن "المقامة". وقد أثر ذلك في ولادة أنواع أخرى من القصص مثل القصة الخيالية النقدية عند ابن شهيد في "التوابع والزوابع" والمعربي في "رسالة الغفران"، وقد أفادت هذه القصة أيضاً من موروث ديني وأسطوري حافل بالإضافة إلى القصة الفلسفية والرمزية المتخيلة.

وفي الفصل الثاني حدد البحث الأشكال القصصية ، بدءاً بالنادرة التي ترخر بها كتب التراث، مروراً بالقصة المفردة التي تتتألف من حديث سريدي متكامل، والقصة المشهدية التي تتتألف من مجموعة من الأخبار حول شخصية واحدة، والقصة الإطارية التي تتتألف من مجموعة من القصص الفرعية المختلفة، وانتهاء بالقصة المسلسلة التي تتتألف من قصص متكاملة حول شخصية واحدة.

وفي الفصل الثالث تناول البحث بنية القصة، طبقت فيه نظرية السرد الحديثة، فوجدنا القصة العباسية (ومثلها الأندلسية) لا تخرج عن قوانين السرد الحديث إلا في بعض الخصوصيات التي تميزت بها، فتناول البحث السرد في الفن القصصي وعناصره ومثل لكل عنصر من عناصره وكل حال من أحواله، وتوصل إلى أنه يستخدم السرد اللاحق الذي يكون متاخراً عن الحديث السريدي، والسرد السابق الذي يسبق الأحداث زمنياً، والسرد المترافق الذي تتزامن فيه الحكاية مع السرد، والسرد المقدم الذي يتخد من الرسائل وسيلة للظهور.

ثم تناول البحث الخطاب السريدي، الذي يصنف في ثلاثة أشكال هي: الخطاب المسروود الذي ينقل أفعال الشخصيات وكلامها دون أن ينقل حوارها مع غيرها أو مع نفسها. والخطاب المحول الذي يكشف فيه السارد أقوال الشخصيات وينقلها بلغتها هو. والخطاب المنقول الذي ينقل فيه السارد أقوال الشخصيات حرفيًا دون تدخل منه.

ثم تناول البحث لغة السرد، فوجدها تتلون في القصة العباسية بين لغة سهلة وبسيطة، وأخرى مزركشة مزخرفة بالبديع والإغراب. كذلك وقف البحث عند ظاهرتين خاصتين بالقصة العربية، الأولى استخدام الشعر في القصة لا للتزيين وتأجيج المشاعرحسب، بل ليكون الشعر عنصراً سرياً بانياً يسهم في تطوير الحدث وقد يكون سبباً له. والثانية استخدام السجع، الذي مثل استمراً للطريقة السفوفية في المقامات، ووسيلة للتأمل والتعمق والحنين في "الغفران".

ثم انتقل البحث إلى موضوع السارد/الراوي، فتناول موقعه من السرد أو أشكال التبئير، فتوصل إلى أنه يكون إما خارج القصة - غيري القصة، أو خارج القصة - مثلي القصة، أو داخل القصة - غيري القصة، أو داخل القصة - مثلي القصة. كذلك توصل البحث إلى أن السارد يأخذ الأماط التالية: السارد < الشخصية (الرؤبة من الخلف)، يكون الراوي عارفاً أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، ويسمى أيضاً "تبئير من الدرجة صفر. السارد = الشخصية (الرؤبة مع)، وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، ويسمى أيضاً "تبئير الداخلي"، وينقسم إلى: تبئير داخلي ثابت، وتبئير داخلي متتنوع، وتبئير داخلي متعدد. وقد يكون السارد > الشخصية (الرؤبة من خارج) ولا يعرف الراوي في هذا النوع إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، والراوي هنا يعتمد كثيراً على الوصف الخارجي، ويسمى أيضاً "تبئير الخارجي".

ثم وقف البحث عند المؤلف الضمني، الذي هو الحامل السردي للمواقف الفكرية والإيديولوجية والنفسية التي تتضمنها القصة. ورصد البحث تجليات هذا المؤلف الضمني في عدد من الكتب والقصص، وقاده هذا الأمر إلى الوقوف ملياً عند صورة المرأة في القصة العباسية، لأهمية هذا الموضوع في القصص العربي، فإذا هي تعبر عن مقولات فكرية متعددة، فمن امرأة حرّة إلى امرأة جارية، ومن امرأة مستسلمة إلى امرأة متمردة، ومن امرأة بسيطة إلى امرأة ذات كثافة نفسية، ومن امرأة خيرة إلى امرأة تمثل الشر المطلق.

وتناول البحث المسرود له (المخاطب السردي)، الذي هو الشخص الذي يوجه إليه السرد، فوجدنا المسرود له يقوم بثلاث وظائف، هي: التوسط بين الراوي القراء، والتشخيص: وفي هذه الحالة يكون المسرود له (المروي

له) داخل السرد، لتأكيد موضوع السرد فهو الذي يضمن استمرار السرد، لأن انعدام وجوده يوقف السرد تماماً. والعلاقة بين السارد والمسرود في القص العربي القديم تأخذ الأشكال التالية:

أ - سارد واحد ومسرود له واحد.

ب - سارد واحد ومسرود له متعدد.

ج - سارد متعدد ومسرود له واحد.

د - سارد متعدد ومسرود له متعدد.

ثم تناول البحث الشخصية الحكائية، والحوافر التي تحركها، وطرق تقديم الشخصية، فوجدنا تقدير الشخصية يتم عبر الطرق التالية: ما يخبر به الرواية، ما تخبر به الشخصيات، ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات. وتتنوع الشخصيات بين شخصيات رئيسية وثانوية، وثابتة ونامية، وسلبية وإيجابية، وإنسانية وغير إنسانية. أما وظائفها السردية فهي متعددة، ولكن البحث اقتصر على وظيفتين عامتين هما المساعدة والتعويق.

ووقف البحث بعد ذلك عند الزمن السردي، فميز بين زمن القصة وزمن الخطاب، وتناول بعد الترتيب الذي يعني مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتبع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة. فُرِصَّدت ثلاثة حالات للعلاقة بين الزمانين هي: حالة التوازن المثالي التي يتوازى فيها زمن عرض الأحداث عبر السرد مع زمن وقوعها، وحالة القلب التي تعرض فيها الأحداث من النهاية ثم العودة إلى بدايتها وتصاعد الأحداث بعد ذلك. وحالة الانطلاق من وسط المتن الحكائي التي يبدأ السرد فيها من نقطة ما يختارها المؤلف من وسط الأحداث.

وتوقف البحث عند إيقاع السرد ومفهوم "الديمومة" الذي يعني عرض أحداث في عدد محدود من السطور، قد يتاسب حجم تلك الأحداث مع طول عرضها أو لا يتاسب، مما يؤدي في النهاية إلى الشعور بإيقاع للسرد يتراوح بين البطء والسرعة، ويتم ذلك في حالات:

أ - الحذف أو القطع، الذي هو تخطٌ للحظات حكائية بأكملها، دون الإشارة إلى حدث فيها. وينقسم الحذف على المستوى المضمني إلى: حذف محدد وحذف غير محدد، وعلى المستوى الشكلي إلى: حذف صريح وحذف ضمني.

ب - الخلاصة: وهي تعتمد على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزلتها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل. وأضاف البحث إليها "الخلاصة المضمرة"، وهي الأحداث التي يشار إلى وقوعها دون ذكر شيء منها.

ج - المشهد: ويقصد به: المقطع الحواري الذي يأتي في تضاعيف السرد.

د - الوقفة أو الاستراحة: وهي توقفات معينة في مسار السرد الروائي يحدوها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف. وللوصف وظيفتان هما: وظيفة تربينية، ووظيفة توضيحية أو تفسيرية.

هـ - الاسترجاع: وهو كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، وهو عودة بالزمن إلى الوراء عن طريق التذكر، أو التوضيح والشرح، ويكون الاسترجاع داخلياً أو خارجياً بحسب علاقته بالقصة الأولى. ووجدنا ظاهرة طريفة في السرد العباسي سميّناها الاسترجاع الافتراضي، بمعنى أن الحدث الذي يرجع إليه غير حقيقي ولكنه من بنات خيال المتكلم.

و - الاستيقاف: وهو يدل على كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدماً، ويتخذ وسائل مختلفة في القص العباسي، منها التوقع، والحلم أو الرؤيا، والنية أو الخطأ أو الحيلة، وغيرها.

ثم وقف البحث عند الفضاء الحكائي، الذي هو مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية في سيرورة الحكي، سواء أتاك التي تم تصويرها مباشرة أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية، ولنقل إنه المجال الذي تتحرك فيه الأحداث وعناصر السرد. وتوصل البحث إلى أن الفضاء الحكائي في القصة العباسية يتمثل في صورتين رئيسيتين: فضاء ثابت، مثل المدينة، السوق، الدار ... غالباً ما يمتلك بالكلام، وفضاء متحرك، مثل السفر والغامرة والرحلة يمتلك بالأحداث.

لعل البحث في نهاية رحلته يكون قد أضاء بعض مساحات تراثنا القصصي الفسيح، وأبرز شيئاً من خصائصه السردية وطاقاته الفنية، ونبه على عناصر حية فيه تتبع في أطواب الكتب وتحقق بين أحناء التاريخ.

* * *

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- القرآن الكريم.
- ابن الأبرص (عبيد)، ديوان عبيد بن الأبرص، تج: د. حسين نصار، ط١، مصطفى البابي الحلبي (مصر)، ١٣٧٧ هـ - ١٩٥٧ م.
- الأ بشيهي (شهاب الدين بن محمد)، المستطرف في كل فن مستطرف، ط١، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر (بيروت): ١٩٩١.
- ابن الأثير (ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم الموصلي)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تج: محمد محى الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت: ١٩٩٥.
- إخوان الصفاء، رسائل إخوان الصفاء، تج: عارف تامر، ط١، منشورات عويدات، باريس - بيروت: ١٩٩٥.
- الأزدي (أبو المظفر محمد بن أحمد)، حكاية أبي القاسم البغدادي، مكتبة المثنى (أوفست) عن طبعة هيدلبرج ١٩٠٢.
- الأصفهاني (أبو الفرج على بن الحسين)، كتاب الأغانى، مصورة عن طبعة دار الكتب - وزارة الثقافة والإرشاد القومي (مصر) (د. ت).
- ألف ليلة وليلة، المكتبة الثقافية، بيروت: ١٩٧٩. أيضاً: ط المطبعة العامرة العثمانية (د. ت).
- أمرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تج: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٤، دار المعارف (مصر)، د. ت.
- البسوبي (يعقوب بن سفيان)، كتاب المعرفة والتاريخ، تج: د. أكرم ضياء العمري، ط٢، مؤسسة الرسالة، بيروت: ١٩٨١.
- البغدادي (الخطيب أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت)، التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونواتر كلامهم وأشعارهم، قم له وعلق عليه كاظم المظفر، منشورات المكتبة الحيدرية ومطبعتها، النجف: ١٩٦٦.
- البغدادي (إسماعيل باشا)، هدية العارفين (أسماء المؤلفين وآثار المصنفين من كشف الظنون)، دار الفكر، بيروت: ١٩٨٢.

- ابن بكار (الزبير)، الأخبار الموقفيات، تج: د. سامي العاني، مكتبة العاني، بغداد: ١٩٧٢.
- ابن بكار (الزبير)، الأخبار الموقفيات، اختيار خليل عمران المنصور، وزارة الثقافة، دمشق: ٢٠٠٥.
- البلاذري (أحمد بن يحيى)، أنساب الأشراف، تج: عبد الله أنيس الطباع وعمر أنيس الطباع، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت: ١٩٨٧.
- البلاذري (أحمد بن يحيى)، فتوح البلدان، تج: محمد حميد الله، ط ٣، دار المعارف بمصر (د. ت).
- البيهقي (إبراهيم بن محمد)، المحسن والمساوئ، دار صادر، بيروت (د. ت).
- التوخي (القاضي أبو علي المحسن بن علي)، كتاب الفرج بعد الشدة، تج: عبد الشالجي، دار صادر، بيروت: ١٩٧٨.
- التوخي (القاضي أبو علي المحسن بن علي)، من كتاب الفرج بعد الشدة، اختيار: د عبد الإله النبهان، وزارة الثقافة، دمشق: ١٩٩٥.
- التوخي (القاضي أبو علي المحسن بن علي)، المستجاد من فعلات الأجواد، تج: محمد كرد علي، دار صادر (عن طبعة المجمع العلمي العربي بدمشق)، بيروت: ١٩٩٢.
- التوخي (القاضي أبو علي المحسن بن علي)، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، تج: عبد الشالجي، ط ٢، دار صادر، بيروت: ١٩٩٥.
- التوحيد (أبوحيان)، كتاب الإنعام والمؤانسة، تج: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت (د. ت).
- التوحيد (أبوحيان)، المقابلات، تج: السنديوني، ط ١، المطبعة الرحمانية بمصر: ١٩٢٩.
- الشعالي (عبد الملك بن محمد بن إسماعيل)، يتيمة الدهر في محسن أهل العصر، دار الكتب العلمية، ط ١، (بيروت): ١٩٧٩.
- ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى)، مجالس ثعلب، تج: عبد السلام محمد هارون، ط ٥، دار المعارف بمصر (د. ت).
- الشعالي (أبو إسحاق أحمد بن محمد النيسابوري)، قصص الأنبياء (المسمى عرائض المجالس)، المكتبة الثقافية، بيروت: (د. ت).
- الجاحظ (عمرو بن بحر)، البخلاء، تج: طه الحاجري، ط ٨، دار المعارف (مصر)، (د. ت).
- الجاحظ (عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تج: عبد السلام محمد هارون، ط ٥، مكتبة الخانجي، القاهرة: ١٩٨٥.
- الجاحظ (عمرو بن بحر)، كتاب الحيوان، تج: عبد السلام هارون، ط ٣، دار الكتاب العربي، بيروت: ١٩٦٩. أيضاً: ط (دار الجيل)، بيروت: ١٩٩٦.

- الجاحظ (عمرو بن بحر)، المحسن والأضداد، تج: علي فاعور وأحمد رمال وحسين نور الدين، ط ١، دار الهادي، بيروت: ١٩٩١. كذلك: ط علي أبو ملم، دار مكتبة الهلال، بيروت: ١٩٩١.
- الجريري (المعافى بن زكريا النهرواني)، الجليس الصالح الكافي والآئيس الناصح الشافى، تج: د. محمد مرسي الخولي (ج ١ و ٢) ود. إحسان عباس (ج ٣ و ٤)، ط ١، عالم الكتب، بيروت: ١٩٩٣.
- الجمحي (محمد بن سلام)، طبقات فحول الشعراء، تج: محمود محمد شاكر، دار المدنى، جدة: (د. ت).
- ابن جندل (سلامة)، ديوان سلامة بن جندل (صنعة محمد بن الحسن الأحوال)، تج: د. فخر الدين قباوة، ط ٢، دار الكتب العلمية، بيروت: ١٩٨٧.
- حاجي خليفة (مصطفى بن عبد الله القسطنطيني الشهير بالملأ كاتب الجلبي)، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار الفكر، بيروت: ١٩٨٢.
- الحصري، زهر الآداب، تج: محمد محى الدين عبد الحميد، ط ٤، دار الجيل (بيروت) (د. ت).
- الخطيئة (جرول بن أوس)، ديوان الخطيئة بشرح ابن السكري وال斯基ت وال斯基تاني، تج: نعман أمين طه، ط ١، مصطفى البابي الحلبي (مصر)، ١٣٧٨ هـ / ١٩٥٨ م.
- ابن خلكان (شمس الدين أحمد بن محمد)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تج: د. إحسان عباس، دار صادر (د. ت).
- ابن الديابة (أحمد بن يوسف الكاتب)، كتاب المكافأة وحسن العقبى، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة الاستقامة بالقاهرة (د. ت).
- ابن دريد (أبو بكر محمد بن الحسن)، الاشتقاد، تج: عبد السلام محمد هارون، الناشر: مؤسسة الخانجي (مصر)، مطبعة السنة المحمدية، ١٣٧٨ هـ = ١٩٥٨.
- ابن دريد (أبو بكر محمد بن الحسن)، كتاب وصف المطر والسحب وما نعته العرب الرواد من البقاع، تج: عز الدين التوخي، المجمع العلمي العربي، دمشق: ١٩٦٣.
- ديك الجن الحمصي (عبد السلام بن رغبان)، ديوان ديك الجن، تج: د. أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، دار الثقافة، بيروت، د. ت.
- الدينوري (أبو حنيفة أحمد بن داود)، الأخبار الطوال، تج: عبد المنعم عامر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (الإقليم الجنوبي) (١٩٥٩).
- الدينوري (أبو حنيفة أحمد بن داود)، من كتاب الأخبار الطوال، اختار النصوص: يحيى عبار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق: ١٩٨٦.
- الرازي (أبو حاتم)، أعلام النبوة (الرد على الملحد أبي بكر الرازي)، دار الساقى (بالاشتراك مع المؤسسة العربية للتحديث الفكري)، بيروت: ٢٠٠٣.

- ابن الرومي (علي بن العباس)، ديوان ابن الرومي (ج ٥)، تحرير: د. حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
- الزهري (محمد بن سعد بن منيع)، كتاب الطبقات الكبير، تحرير: د. علي محمد عمر، ط ١، مكتبة الخانجي، القاهرة: ٢٠٠١.
- السدوسي (مؤرجح)، كتاب الأمثال، تحرير: د. رمضان عبد التواب، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة: ١٩٧١.
- السلمي (أبو عبد الرحمن محمد بن الحسين)، طبقات الصوفية ويليه ذكر النسوة المتعبدات الصوفيات، تحرير: مصطفى عبد القادر عطا، ط ٢، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت: ٢٠٠٣.
- ابن سينا وابن طفيل والسهوردي، حي بن يقطان، تحرير: أحمد أمين، دار المعارف للطباعة والنشر (مصر): ١٩٥٩.
- السيوطي (جلال الدين بن عبد الرحمن)، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحرير: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت: ١٩٩٨.
- الضبي (المفضل بن محمد)، أمثال العرب، تحرير: إحسان عباس، ط ٢، دار الرائد العربي، بيروت: ١٩٨٣.
- الضبي (المفضل بن محمد)، المفضليات، تحرير: أحمد محمد شاكر - عبد السلام هارون، ط ٥، دار المعارف بمصر، د. ت.
- ابن شهيد (أبو عامر أحمد بن عبد الملك)، التوابع والزوائع، تحرير: بطرس البستاني، بيروت: ١٩٦٧.
- الصافي (صلاح الدين خليل بن أبيك)، الوافي بالوفيات، إصدار جمعية المستشرقين الألمانية باعتماء رمزي بعلبكي، دار صادر، بيروت: ١٩٩١.
- الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى)، كتاب الأوراق: أخبار الراضي بالله والمتقى الله، تحرير: ج. هيورث، دار المسيرة، بيروت: ١٩٧٩.
- الطبراني (محمد بن جرير)، تاريخ الرسل والملوك، تحرير: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار سودان، بيروت (د. ت). أيضاً: ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت: ١٩٨٧.
- ابن عبد ربه (أحمد بن محمد)، كتاب العقد الفريد، تحرير: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت: ١٩٨٢.
- العسكري (أبو هلال)، كتاب جمهرة الأمثال، تحرير: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، ط ٢، دار الفكر (بيروت): ١٩٨٨.
- الفراهيدي (الخليل بن أحمد)، كتاب العين، تحرير: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، دار الشؤون الثقافية العامة- وزارة الثقافة والإعلام، بغداد: ١٩٨٦.
- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت (د. ت).

- ابن قتيبة (عبد الله بن مسلم)، عيون الأخبار، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (د. ت).
- القشيري (عبد الكريم)، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تج: معروف زريق وعلي عبد الحميد بلطه جي، ط ٢، دار الجيل، بيروت: ١٩٩٠.
- ابن قميئه (عمرو)، ديوان عمرو بن قميئه، تج: حسن كامل الصيرفي، ط ٢، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة: ١٩٩٧.
- الكلاعي (أبو القاسم)، إحكام صنعة الكلام، تج: د. رضوان الديا، بيروت: ١٩٦٦.
- المسعودي (أبو الحسن علي بن الحسن بن علي)، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تج: محمد محبي الدين عبد الحميد، المكتبة الإسلامية، بيروت (د. ت).
- المعربي (أبو العلاء أحمد بن سليمان)، رسالة الصاهيل والشاحج، تج: د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، ط ٢، دار المعارف بمصر ١٩٨٤.
- المعربي (أبو العلاء أحمد بن سليمان)، رسالة الغفران، تج: بنت الشاطئ (عائشة عبد الرحمن)، ط ٦، دار المعارف (١٩٧٧).
- المعربي (أبو العلاء أحمد بن سليمان)، رسالة الغفران، تج: د. محمد الإسكندراني ود. إنعام فوال، دار الكتاب العربي، بيروت: ٢٠٠٥.
- المعربي (أبو العلاء أحمد بن سليمان) سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: ١٩٨٠.
- ابن المقفع (عبد الله)، كليلة ودمنة، ط ١، البراعم للإنتاج الثقافي، (بيروت): ١٩٩٤.
- ابن منظور (جمال الدين محمد)، لسان العرب، دار صادر، بيروت (د. ت).
- النابغة الذبياني (زياد بن معاوية)، ديوان النابغة الذبياني، تج: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ١، دار المعارف، د. ت.
- ابن النديم (محمد بن إسحاق)، الفهرست، تج: رضا تجدد، طهران: ١٩٧١.
- النيسابوري (الإمام مسلم بن الحاج القشيري)، صحيح مسلم، تج: محمد فؤاد عبد الباقي، ط ٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت: ١٩٧٢.
- ابن هشام، السيرة النبوية، تج: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت (د. ت).
- الهمذاني (أبو الفضل أحمد بن الحسين)، المقامات (شرح مقامات الهمذاني) - محمد محى الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، ط ٢، د. ت.
- الوشاء (أبو الطيب محمد بن إسحاق بن يحيى)، الموشى أو الظرف والظرفاء، تج: كمال مصطفى، ط ٢، مكتبة الخانجي، مصر: ١٩٥٣.
- ابن وكيع (الحسن بن علي)، المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي، تج: د. محمد يوسف نجم، ط ١، دار صادر، بيروت: ١٩٩٢.

- ابن وهب الكاتب، البرهان، تر: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد: ١٩٦٧.
- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، دار المستشرق، بيروت، (د. ت).
- اليعقوبي (أحمد بن أبي يعقوب بن جعفر)، تاريخ اليعقوبي، ط٦، دار صادر، بيروت: ١٩٩٥.
- اليمني (محمد بن حسين)، كتاب مضاهاة أمثال كتاب كلية ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب، تر: د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت (١٩٦١).
- ثانياً: المراجع:
- إبراهيم (عبد الله)، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت: ١٩٩٢.
- إبراهيم (مجدى محمد شمس الدين)، كلية ودمنة بين الأصول القديمة والمحاكاة الشرقية، دار الفكر العربي، القاهرة (تاريخ الإهداء ١٩٨٦).
- إبراهيم (نبيلة)، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب (مصر) (د. ت).
- الأسد (ناصر الدين)، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف بمصر، ١٩٧٨.
- إسماعيل (محمود)، المهمشون في التاريخ الإسلامي، ط١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة: ٢٠٠٤.
- أمين (أحمد)، ضحى الإسلام، ط١٠، دار الكتاب العربي، بيروت: (د. ت).
- أمين (أحمد)، ظهر الإسلام، ط٥، دار الكتاب العربي، بيروت (د. ت).
- أمين (أحمد)، فجر الإسلام، ط١٠، دار الكتاب العربي، بيروت: ١٩٦٩.
- أونج (والتر. ج)، الشفافية والكتابية، تر: د. حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت: ١٩٩٤.
- بارت (رولان)، مدخل إلى التحليل البنوي للقصص، ترجمة: د. منذر عياشي، ط١، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٣.
- بختين (ميغائيل)، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق: ١٩٨٨.
- بروكلمان (كارل)، تاريخ الأدب العربي، تر: د. عبد الحليم النجار، ط٤، دار المعارف (مصر: د. ت).
- بكار (توفيق)، قصصيات عربية، دار الجنوب للنشر، تونس: ١٩٩٤.
- بكر (أيمن)، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مصر): ١٩٩٨.
- بلا (شارل)، الجاحظ (في البصرة وبغداد وسامراء)، تر: د. إبراهيم الكيلاني، ط١، دار الفكر: دمشق: ١٩٨٥.

- بوذرجمهر (محمد حسن)، القاموس الشامل (فرهنگ: فارسي – عربي)، (دار) نوفل، بيروت: ٢٠٠٢.
- تيمور (محمود)، محاضرات في القصص في أدب العرب ماضيه وحاضرها، جامعة الدول العربية – معهد الدراسات العربية العالمية: ١٩٥٨.
- جبنیت (جیرار)، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، ط٢، المجلس الأعلى للثقافة، مصر: ٢٠٠٠.
- الحسين (أحمد)، أدب الكذبة في العصر العباسي: دراسة في أدب الشحاذين والمتسللين، ط٢، دار الحصاد، دمشق: ١٩٩٥.
- حسين (طه)، في الشعر الجاهلي، مطبعة دار الكتب المصرية، ط١، القاهرة: ١٩٢٦.
- حطيط (كاظم)، دراسات في الأدب العربي، دراسات في الأدب العربي، ط١، دار الكتاب اللبناني (بيروت) - دار الكتاب المصري (القاهرة): ١٩٧٧.
- حمزة (عبد اللطيف)، ابن المفعع، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة: ١٩٦٥.
- الحوت (محمود سليم)، في طريق الميثولوجيا عند العرب، ط٣، دار النهار للنشر، بيروت: ١٩٨٣.
- أبو الخشب (إبراهيم علي)، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب - فرع الإسكندرية (د. ت).
- الخطيب (عبد الكريم)، القصص القرآني في منطقه ومفهومه، ط١، مطبعة السنة الحممية، القاهرة: ١٩٦٤.
- خورشيد (فاروق)، في الرواية العربية: عصر التجميع، ط٢، دار الشروق، القاهرة: ١٩٧٥ (ط٣، دار العودة ، بيروت: ١٩٧٩).
- دائرة المعارف الإسلامية (المجلد الثاني)، تر: محمد ثابت الفندي وأحمد شنطاوي و/or إبراهيم زكي خورشيد وعبد الحميد يونس، دار المعرفة، بيروت (د. ت). وكذلك: الكتب الصادرة عنها بعنوان "ألف ليلة وليلة" لكل من: أحمد حسن الزيات وأويس ستروب وماكدونالد.
- الرافعي (مصطفى صادق)، تاريخ آداب العرب، ط٤، دار الكتاب العربي، بيروت: ١٩٧٤.
- رانيا (أ. ل)، الماضي المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية، تر: د. نبيلة إبراهيم، مر: د. فاطمة موسى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت: ١٩٩٩.
- الريبيعي (فاضل)، شقيقات قريش: الأنساب، الزواج والطعام في الموروث العربي، ط١، دار رياض الريس، بيروت: ٢٠٠٢.
- الزعبي (أحمد)، في الإيقاع الروائي: نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، ط١ ، دار الأمل، عمان: ١٩٨٦.

- زيدان (جريج)، تاريخ آداب اللغة العربية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت: ١٩٨٣.
- سلطان (جميل)، فن القصة والمقامة، ط١، دار الأنوار، بيروت: ١٩٦٧.
- سليم (وفاء علي)، من روائع الأدب العربي، وكالة المطبوعات، ط٢، الكويت: ١٩٨٢.
- سليمان (موسى)، الأدب القصصي عند العرب: دراسة نقدية، ط٥، دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة، بيروت: ١٩٨٣.
- السيوسي (مصطفى)، ملامح التجديد في النثر الأنلسي، عالم الكتب، بيروت: ١٩٨٥.
- شاخت (جوزيف)، بوزورث (كليفورد)، تراث الإسلام (جزآن)، تر: د. محمد زهير السمهوري ود. حسين مؤنس ود. إحسان صدقى العمد، ط٣، سلسلة عالم المعرفة، الكويت: ١٩٩٨.
- الشكعة (مصطفى)، بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، ط١، دار الرائد العربي، بيروت: ١٩٧١.
- الشكعة (مصطفى)، مناهج التأليف عند العرب، ط٢، دار العلم للملائين، بيروت: ١٩٧٤.
- ضيف (شوفي)، العصر العباسي الأول، ط١٠، دار المعارف بمصر (د. ت).
- ضيف (شوفي)، العصر العباسي الثاني، ط٢، دار المعارف بمصر (د. ت).
- ضيف (شوفي)، عصر الدول والإمارات - مصر، دار المعارف
- ضيف (شوفي)، الفن ومذاهب في النثر العربي، دار المعارف بمصر: ١٩٦٥.
- طرابيشي (جورج)، إشكاليات العقل العربي، ط٢، دار الساقى، بيروت: ٢٠٠٢.
- العاكوب (عيسي)، تأثير الحكم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسي الأول، ط١، دار طлас، دمشق: ١٩٨٩.
- عباس (إحسان)، فن السيرة، ط٢، دار الثقافة، بيروت، د. ت.
- عبد الباقي (محمد فؤاد)، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار نعمة، بيروت: ١٩٨٥.
- عبد الحميد (شاكر)، الفكاهة والضحك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت: ٢٠٠٣.
- عبد الله (محمد حسن)، الفرج بعد الشدة للقاضي أبي علي المحسن [بن] علي التوخي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة: ٢٠٠٠.
- عجينة (محمد)، موسوعة أساطير العرب: عن الجاهلية ودلائلها، ط١، العربية - الفارابي، تونس - بيروت: ١٩٩٤.
- عطوان (حسين)، الرواية التاريخية في بلاد الشام في العصر الأموي، ط١، دار الجيل، ١٩٨٦.
- علي (جواد)، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط١، دار العلم للملائين (بيروت) - مكتبة النهضة (بغداد)، بيروت: ١٩٧١.

- عوض (يوسف نور)، فن المقامات بين المشرق والمغرب، ط١، دار القلم، بيروت: ١٩٧٩.
- العيد (يمنى)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ط١، دار الفارابي، بيروت: ١٩٩٠.
- فاعور (إكرام)، مقامات بديع الزمان الهمذاني وعلاقتها بأحاديث ابن دريد، دار أقرأ، ط١، بيروت: ١٩٨٣.
- فروخ (عمر)، تاريخ الأدب العربي: الأعصر العباسية، ط٤، دار العلم للملائين، بيروت: ١٩٨١.
- الفريج (سهام عبد الوهاب)، الجواري والشعر في العصر العباسي، ط٢، دار قرطاس، الكويت: ٢٠٠٠.
- فهد (بدرى محمد)، القاضي التتوخى وكتاب النشوار، منشورات المكتبة الأهلية، مطبعة الإرشاد، بغداد: ١٩٦٦.
- قاسم (سيزا)، بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، ط١، بيروت: ١٩٨٥.
- القاضي (محمد)، الخبر في الأدب العربي - دراسة في السردية العربية، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت: ١٩٩٨.
- القلماوي (سهيبر)، ألف ليلة وليلة، دار المعارف بمصر: ١٩٥٩.
- كرد علي (محمد)، أمراء البيان، ط٣، دار الأمانة، بيروت: ١٩٦٩.
- كيليطو (عبد الفتاح)، الحكاية والتأويل - دراسات في السرد العربي، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء (المغرب): ١٩٨٨.
- كيليطو (عبد الفتاح)، المقامات - السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط٢، دار توبقال، الدار البيضاء (المغرب): ٢٠٠١.
- لابات (رينبيه)، سنایزر (موريس)، فييرا (موريس)، کاکو (أندره)، سلسلة الأساطير السورية: ديانات الشرق الأوسط، تر: مفيد عرنوق، ط١، دار علاء الدين، دمشق: ٢٠٠٠.
- لحمداني (حميد)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٣، الدار البيضاء - بيروت: ٢٠٠٠.
- مبارك (ركي)، النثر الفني في القرن الرابع، دار الكتب المصرية، (القاهرة): ١٩٣٤.
- مجموعة كتاب سوفيت، بحوث جديدة في الأدب العربي، تر: محمد الطيار، دار ذلك: ط. دار الجيل، بيروت: ١٩٧٥.
- محمود (علي عبد الحليم)، القصة العربية في العصر الجاهلي، دار المعارف (د. ت) (رقم الإيداع بدار الكتب ٥٥٩٦ / ١٩٧٥).

- مرتاض (عبد الملك)، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر: ١٩٨٠.
- الموسوي (محمد جاسم)، سرديةات العصر الإسلامي الوسيط، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت: ١٩٩٧.
- ناصيف (مصطفى)، محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة، ع ٢١٨، الكويت: ١٩٩٧.
- ناعسة (حسني)، الكتابة الفنية في مشرق الدولة الإسلامية في القرن الثالث الهجري، ط ١، دار الرسالة، بيروت: ١٩٧٨.
- النجار (محمد رجب)، التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسبيو - سردية)، ط ١، منشورات ذات السلسلة، الكويت: ١٩٩٥.
- النجار (محمد رجب)، حكايات الشطار والعيازير في التراث العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت: ١٩٨١.
- النجار (محمد رجب)، النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية، ط ١، دار الكتاب الجامعي، الكويت: ١٩٩٦.
- نجم (وديعة طه)، القصص والقصاصن في الأدب الإسلامي، مطبعة حكومة الكويت (د. ت).
- هلال (محمد غنيمي)، الأدب المقارن، ط٣، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة: ١٩٧٧.
- هيغل، الفن الرومانسي، دار الطليعة، بيروت: ١٩٧٩.
- وات (مونتغمري)، في تاريخ إسبانيا الإسلامية (مع فصل في الأدب بقلم بيير كاكيا)، تر: د. محمد رضا المصري، ط ١، شركة المطبوعات، بيروت: ١٩٩٤.
- ياغي (عبد الرحمن)، رأي في المقامات، دار الفكر، عمان: ١٩٨٥.
- يقطين (سعيد)، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبيير)، المركز الثقافي العربي، ط ٣، بيروت - الدار البيضاء: ١٩٩٧.
- يقطين (سعيد)، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط ١، الدار البيضاء - بيروت: ١٩٩٧.
- يوسف (محسن)، الطواهر القصصية عند العرب، ط ١، دار المنارة، اللاذقية: ١٩٨٩.

* * *

مسرد المصطلحات الفنية والنقدية (*)

(أ)

أحاديث: أخبار شفوية.

أخباريون: رواة الأحاديث المختصون.

أساطير: قصص شعبي يعبر عن تجارب الإنسانية البدائية، ويهم بموقف الإنسان من قوى الطبيعة ومن الآلهة والكائنات الواقعية.

استباقي: روایة حدث لاحق أو ذكره مقدماً.

استراحة: توقفات معينة في مسار السرد الروائي يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف.

استرجاع: ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، وهو عودة بالزمن إلى الوراء عن طريق التذكر، أو التوضيح والشرح، ويكون الاسترجاع داخلياً أو خارجياً بحسب علاقته بالقصة الأولى.

إسناد: نسبة الحديث إلى راويه أو رواته.

إيقاع السرد: عرض الأحداث القصصية لغويًا عبر علاقات "الديمومة" التي تشعر بسرعة الزمن أو بطيئه.

انطلاق من الوسط: أو النسق الزمني المتقطع، يبدأ السرد من نقطة ما يختارها المؤلف من وسط الأحداث.

(ت)

تبئير (Focalization): المنظور الذي تقدم من خلاله المواقف والأحداث المسرودة، وأشكاله:

تبئير خارجي = External Focalization = الرؤية من خارج.

تبئير داخلي ثابت = Internal Focalization: هو منظور شخصية واحدة فقط.

(*) وضع علامة (*) عند المصطلح المقترن من الباحث.

تبئير داخلي متعدد **Multiple Internal Focalization**: تقدم فيه المواقف والأحداث نفسها أكثر من مرة، في كل مرة من منظور شخصية مختلفة.

تبئير داخلي متتنوع **Variable Internal Focalization**: هو ظهور عدة منظورات لأكثر من شخص بصورة تتبعية، لتقديم سلسل من الأحداث.

تذكرة: وسيلة (آلية) من وسائل السرد يستعيد بها راوٍ أحداثاً ماضية تخصه أو تخص غيره.

ترتيب (Order): مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة.

ترسيمية: خطاطة بيانية موضحة، تعبير عن مفهوم ما بالرسم التوضيحي.

تشخيص: حالة يكون فيها المسرود له داخل السرد.

تضمين: يسمى بالحكي داخل الحكي، حيث تتضمن القصة الكبرى بداخلها قصصاً صغرى.

تعرف (Reconnaissance): وظيفة سردية تقوم على كشف قناع شخصية قصصية ما.

تنوع لاهمي: اختلاط لغات ولهجات ومستويات لغوية ولهجية.

توازن مثالي: حالة يتوازى فيها زمن عرض الأحداث عبر السرد مع زمن وقوعها.

توسط: وظيفة يقوم بها المسرود له يتوسط فيها بين الزاوي والقراء.

(ج)

جماليات: عناصر صانعة للجمال في النص.

(ح)

حبكة: مفهوم كلاسيكي لترتيب الأحداث القصصية.

حدث (Event ، fibula): عنصر قصصي أولي، فعل يقوم به فاعل.

حديث: فعل شفوي يقوم على الرواية، خبر.

حذف (Ellipsis): تخطي لحظات حكائية بأكمالها، دون الإشارة إلى حدث فيها.

حذف صريح: حذف أحداث فترة زمنية محددة مع الإشارة إليها.

حذف ضمني: حذف فترة زمنية دون الإشارة إليها.

حكاية: قصة مروية حكيًّا، قصة شعبية، قصة، منذ القرن الثالث الهجري.

حكي داخل حكي: السرد في حالة التضمين (قصة داخل قصة).

(خ)

خارج القصة غيري القصة: يروي السارد من الدرجة الأولى قصة هو غائب عنها.

خارج القصة مثلي القصة: يروي فيه السارد من الدرجة الأولى قصته الخاصة.

خبر: نقل حدث بطريقة الرواية، أصغر وحدة حكائية.

خبر تاريخي: خبر موضوعه حدث تاريخي.

خبر قصصي: خبر يتضمن عناصر قصصية.

خرافة: حديث خيالي مستملح، قصة مروية علىأسنة الحيوانات.

خروج من النص*: تدخل المؤلف الحقيقي في النص، خروج لغوي عن نص القص.

خطاب (discourse): المستوى القولي المفظ أو المكتوب الذي يستخدم لتقديم الحكاية وتشييدها، أي إنه الطريقة التي يسلكها الكاتب لإيصال حكايته إلى المتلقى.

خطاب محول: لا يكفي السارد فيه بنقل أقوال الشخصيات إلى جمل صغرى تابعة، وإنما يكتفها ويدمجها في خطابه الخاص، أي يعبر عنها بأسلوبه الخاص.

خطاب مسرود: ينقل فيه السارد أفعال الشخصيات وكلامها، دون أن ينقل حوارها مع غيرها أو مع نفسها.

خطاب منقول: هو نقل أقوال الشخصيات حرفيًا.

خطاب منكر: خطاب ساخر (انظر: محاكاة ساخرة) يتذكر في الرصانة للهجاء والهم.

خلاصة (Summary): سرد أحداث وقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزلتها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل.

خلاصة مضمرة*: هي كلام يشير إلى أحداث مضمرة غير معروفة، دون ذكر شيء منها، ولكنها موجودة في القصة حتماً وموحى بماهيتها.

(د)

داخل القصة غيري القصة: يحكى فيه السارد من الدرجة الثانية قصة غيره من الشخصيات.

داخل القصة مثلي القصة: يروي فيه السارد من الدرجة الأولى قصته الخاصة.

ديمومة (Duration): أحد بعدي الزمن السردي ويتعلق ببقاء السرد، ويتمثل في الحذف والخلاصه والمشهد والوقفة والاسترجاع والاستباقي.

(ر)

راو (Narrator): من يقوم برواية حدث ما، ناقل الخبر.

راو خارجي External (Extradiegetic) Narrator: يروي من خارج السرد، لا يكون شخصية قصصية.

راو داخلي Internal (Intradiegetic) Narrator: يروي من داخل السرد، يكون شخصية قصصية.

راوٍ علِيم (Omniscient Narrator): يكون في نمط "الرؤية من الخلف"، يكون عارفاً أكثر مما تعرفه الشخصية القصصية.

راوٍ مشارك: راوٍ داخلي، شاهد على الحدث القصصي، شخصية قصصية.

راوٍ مفارق: راوٍ خارج السرد.

الرؤية مع: السارد = الشخصية، وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، التبئير الداخلي.

الرؤية من خارج: السارد > الشخصية، ولا يعرف الراوي في هذا النوع إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، التبئير الخارجي.

الرؤبة من الخلف: يكون الراوي عارفاً أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، التبئير من الدرجة صفر.

رسالة: من معانيها: خطاب مقدم، طريقة قص، سرد مكتوب ...

(ز)

زمن الحكاية (Tense): زمن الحكاية هو الزمن الذي تستغرقه الأحداث في تسلسلها الطبيعي في الواقع المفترض وفق النظام الطبيعي للزمن.

زمن السرد: مجموعة العلاقات الزمنية – السرعة، والترتيب، والمسافة الزمنية – بين المواقف والأحداث المحكية وعملية حكيتها، بين القصة والخطاب، بين المحكي وعملية الحكاية.

(س)

سارد (Narrator) = راوٍ.

السارد من الدرجة الأولى: سارد خارج القصة، الراوي الأساس للقصة.

السارد من الدرجة الثانية، الثالثة...: سارد داخل القصة، شخصية قصصية ويسمى أيضاً (راوياً تحت سردي (Hypodiegetic Narrator)، (راوياً تحت تحت سردي (Hypo- Hypodiegetic Narrator).

سجع: اتفاق نهايات الجمل بالأحرف بصورة متتالية.

سرد (Diegesis (Telling): إعادة إنتاج الأحداث والحالات الحقيقة والخيالية عن طريق سارد أو أكثر وبوسائل مختلفة.

سرد سابق: السرد الذي يسبق الأحداث زمنياً، بحيث تبدو القصة كأنها تجري في الحاضر.

سرد لاحق: يكون سرد الأحداث فيه بعد وقوعها.

سرد متزامن: تزامن فيه الحكاية مع السرد.

سرد متوازن = سرد متزامن.

سرد مفعم: ويكون هذا النوع في القصص الترسلية واليوميات، ويأتي بين تعرجات الحدث، ويكون السارد فيه هو البطل نفسه.

سرديات: النصوص التي تتضمن عناصر سردية.

سردية سيميولوجية (دلالية): تعني بسردية الخطاب القصصي من خلال دلالاته وكشف البنى العميقة من أجل تقديم قواعد وظيفية للسرد (بروب، كلود بريمون، غريماس).

سردية لسانية: تعنى بدراسة الخطاب السردي في مستوى البنائي، والعلاقة التي تربط الرواوى بالمتن والمبنى الحكائين (بارت، تودوروف، جينيت).

سلسلة إسناد: سلسلة الرواية.

سند: نسبة الخبر إلى راويه أو رواته.

سيرة: مجموعة قصص تتعلق بشخصية قصصية واحدة.

(ش)

شخصية حكائية (Character): كائن سردي يقوم بالأحداث في القصة.

شخصية قصصية = شخصية حكائية

شخصية بسيطة (Flat): ذات صفة واحدة ثابتة.

شخصية مركبة (Round Character): ذات صفات متعددة، كثيفة نفسياً.

شعر قصصي: شعر يتضمن عناصر قصصية.

(ط)

طرفة: خبر طريف ينقله راو مفارق.

طريقة (آلية) (Mechanism): أسلوب موجه ذو تأثير في السرد، وسيلة تقديم السرد.

(ع)

علم السردية (Narratology): يبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومرؤوي ومرؤوي له، فهي العلم الذي يعني بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناءً ودلالة.

(ف)

فضاء (Space): مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية في سيرورة الحكي، سواءً أتاك التي تم تصویرها مباشرةً أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية، وباختصار: هو المجال الذي تتحرك فيه الأحداث وعناصر السرد.

فن قصصي: تعبير عام يقصد به مظاهر السردية.

(ق)

قارئ ضمني (Implied Reader): يقابل المؤلف الضمني، القارئ لحظة تلقي النص السردي، المعبر عن الارتکاس الفكري والإيديولوجي للمنتقي.

قص: رواية القصة شفوياً.

قصاص: رواة القصص الشفويون.

قصة (story): مفهوم عام يتضمن الحكاية والخطاب والسرد.

قصة إطارية: هي القصة التي تحتوي على مجموعة من القصص الفرعية المستقلة ذاتياً.

قصة داخلية: قصة فرعية ضمن قصة إطارية يرويها راوٍ داخلي (شخصية قصصية).

قصة رمزية: تقدم الحكمة البشرية عن طريق شخصيات قصصية حيوانية، تطورت عن الخرافة والمثل.

قصة شعبية: قصة يرويها قاصٌ شعبيٌ بلغة شعبيةٍ وخيال منفلت، شفويةٌ، مختلطةٌ، متحولةٌ.

قصة شفوية: قصة مروية شفوياً، مسموعة، متحولة.

قصة صوفية: ذات مضمون صوفي (كرامات، منamas...).

قصة فلسفية: قصة شخص الأفكار الفلسفية، تقدم الأفكار الفلسفية بصورة قصصية.

قصة كتابية: قصة مكتوبة، يبلغها السارد كتابة، ثابتة.

القصة المسلسلة*: هي التي تحكي مغامرات البطل القصصي في ظروف مختلفة وتكون تلك القصص الفرعية متكاملة من الناحية الفنية.

القصة المشهدية*: وهي القصة التي تحتوي على مجموعة من الأخبار أو الأحداث المتعلقة بالبطل القصصي في لحظات سردية مختلفة دون أن يشكل كل منها قصة متكاملة.

قصة مضمرة * = قصة المثل المعروفة (الموجودة) ذهنياً المحذوفة في الخطاب.

القصة المفردة: تتناول حدثاً واحداً متكاملاً من الناحية الفنية.

قصة نقدية: قصة موضوعها نقدي (النقد الأدبي والفكري).

قصة واقعية: تصور الواقع، وفق قوانين الحياة والطبيعة.

قطع = حذف

قلب: حالة تعرض فيها الأحداث من النهاية ثم العودة إلى بدايتها وتصاعد الأحداث بعد ذلك.

(ك)

كائن سردي: شخصية قصصية يخلقها المؤلف.

كائن ورقي = كائن سردي.

(ل)

لغة السرد: النص السردي لغويًا، وهي ذات مستويات متعددة تتعلق بالسارد والشخصيات السردية.

(م)

مؤلف حقيقي: هو الشخص الحقيقي صاحب القصة، وهو خارج السرد، وهو موجود في جميع مؤلفاته.

مؤلف ضمني (Implied Author): هو الحامل السردي للمواقف الفكرية والإيديولوجية والنفسية التي تتضمنها القصة، أي إنه الصورة الضمنية لمؤلف ما داخل النص، وهو المؤلف الموجود في كل نص من نصوص المؤلف الحقيقي، وهو المؤلف لحظة كتابة النص.

متلق = مروي له = مسرود له.

مثل: كلام مأثور يتمثل به يلخص تجربة في قصة معروفة لا تذكر في الخطاب (قصة مضمرة).

محاكاة ساخرة: تقليد أنموذج رصين أو قديم لا لتعزيزه بل للسخرية منه وتهديمه.

مخاطب سردي = مروي له = مسرود له.

مروي = مسرود

مروي له (Narratee): مخاطب سردي = متلق = مسرود له.

مسرود له = مروي له.

مشهد (Scene): المقطع الحواري الذي يأتي في تصاعيد السرد.

مفتاح سردي (": عبارة استهلالية يفتح بها الرواية سرده.

مقامة: قصص قصيرة متعددة مسلسلة، تتناول موضوعاً واحداً (مثل الكدية)، تقوم على شخصيتين أساسيتين هما الراوي والبطل (المكدي)، وتقدم بأسلوب منمق يعتمد على إنجازات البلاغة ولاسيما السجع وفق بنية فنية خاصة ثابتة.

مكان = فضاء = حيز.

منظور (perspective) = تبئير.

(ن)

نادرة: هي أصغر شكل قصصي، وتتألف من وحدة سردية واحدة.

(و)

وجهة نظر (point of view): من معانيها: المنظور، البؤرة، حالات التبئير.

وحدة سردية: أصغر حدث سردي يحقق عناصر السرد (سارد + زمن + شخصية + فعل).

وسيلة = طريقة = آلية

وصف (Description): كل سرد غير حواري أو مونولوجي أو حدي، وله وظيفتان: تربينية وتوضيحية أو تفسيرية.

وقفة (Pause) = استراحة.

* * *



الصفحة

٥	المقدمة
---	---------

█ الباب الأول █

الفن القصصي العربي من الشفوية إلى الكتابية

١٧	الفصل الأول: القصة الشفوية من الجاهلية حتى عصر التدوين
١٩	أولاً: القصة في العصر الجاهلي
٢٥	- الأنواع القصصية في العصر الجاهلي:
٢٨	أ - القصص الأسطوري
٣٣	ب - القصص الخرافي
٣٧	ج - القصص الواقعى
٣٨	د - المثل (القصة المضمرة)
٣٨	ثانياً: القصة في العصر الإسلامي
٤٣	أ - القصص الدينى
٤٤	١ - القصص القرآنى
٤٦	٢ - القصص الدينى الأسطوري (الإسرائيلىات)
٤٧	٣ - السيرة النبوية
٤٨	ب - القصص التاريخى الأسطوري
٥٠	ج - القصص الواقعى
٥٠	سمات القصة العربية الشفوية العامة
٥٣	الفصل الثاني: القصة الكتابية حتى القرن الثالث الهجرى
٥٣	الرواة والأخباريون والقصاصون واستمرار الشفوية
٥٦	تدوين السيرة النبوية
٦١	تدوين القصة التاريخية والأسطورية والواقعية

٦٥	تدوين الأمثال
٦٦	القصص المترجمة
٦٨	ابن المفعع وتأثيل القصة الكتابية
٦٩	كتاب كليلة ودمنة
٧٦	سهل بن هارون على خطاب ابن المفعع

□ الباب الثاني

الفن القصصي في العصر العباسي والأندلسي حتى مطلع القرن الخامس

الفصل الأول: المؤثرات الخارجية في القصة العباسية	٨١
المؤثرات السياسية والاجتماعية والفكرية	٨٢
ظاهرة السمر	٨٨
المجالس والمناظرات	٩٢
اللهو والجواري	٩٣
ظاهرة الزهد	٩٦
ظاهرة القصاص	٩٨
ظاهرة الكدية والتطفيل	١٠٠
ظاهرة اللصوص والعيازير والشطار والأحداث	١٠٩
الفصل الثاني: الأنواع القصصية	١١٥
١ - القصة الدينية والتاريخية	١١٥
٢ - القصة الواقعية	١٢١
٣ - المقامة	١٣٩
٤ - القصة الرمزية	١٤٩
٥ - القصة الفلسفية والنقدية	١٥٤
أ - القصة الفلسفية	١٥٤
ب - القصة النقدية	١٥٩

١٦٣	٦ - القصة الشعبية
١٦٤	١ - ألف ليلة وليلة
١٧٠	٢ - كتاب مئة ليلة وليلة

الباب الثالث

الشكل الفني للقصة

١٧٥	الفصل الأول: من الخبر والمثل إلى القصة الفنية
١٧٥	رحلة المصطلح
١٨٠	قصة المثل
١٨٨	الخبر القصصي
٢٠٠	الخبر التاريخي
٢١٦	ولادة القصة العباسية
٢١٩	نحو المقامة
٢٢٥	نحو الرواية الخيالية
٢٣٥	الفصل الثاني: الأشكال القصصية
٢٣٥	١ - النادرة
٢٣٨	٢ - القصة المفردة
٢٥٣	٣ - القصة المشهدية
٢٥٧	٤ - القصة الإطارية
٢٦٤	٥ - القصة المسلسلة
٢٧٩	الفصل الثالث: بنية القصة
٢٨٠	أولاً: السرد
٢٨٤	ثانياً: الخطاب السردي
٢٨٧	لغة السرد
٢٨٩	أ - استخدام الشعر
٢٩٤	ب - استخدام السجع

٢٩٦	ثالثاً: السارد / الراوي
٢٩٧	موقع السارد (أشكال التبئر)
٣٠٣	رابعاً: المؤلف الضمني
٣١٥	صورة المرأة
٣٢٨	خامساً: المسرود له (المخاطب السري)
٣٣١	سادساً: الشخصية الحكائية
٣٣٢	طرق تقديم الشخصية
٣٣٦	أنواع الشخصيات
٣٣٩	الوظائف السردية
٣٤٠	سابعاً: الزمن
٣٤١	١ - الترتيب
٣٥١	٢ - الديمومة
٣٦٦	ثامناً: الفضاء الحكائي
٣٧١	- الخاتمة
٣٧٩	- المصادر والمراجع
٣٨٩	- مفرد المصطلحات الفنية والتقديرية

الطبعة الأولى / م ٢٠١١

عددطبع ١٠٠٠ نسخة



www.syrbook.gov.sy

مطبع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - م ٢٠١١

سعر النسخة ٣٧٠ لـ.س أو ما يعادلها